

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى
أبي العلاء المعرِّي
بين التصور والإنجاز

القسم الثالث
شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل
الجزء الأول

د. محمد الدناي





مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز

القسم الثالث
شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الأول

د. محمد الدناي

الكويت

2014





التدقيق الطباعي

مناف الكَفري

الصف والتنفيذ

أحمد متولي **أحمد جاسم**

علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

هاتف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

تقديم

رغم تمسك الشيخ نظريًّا بالمفهوم الأحادي الذي وضعه للشعر وثبات تصوره النقدي لسبل التجويد، لم يكن متنه الشعري منجزًا واحدًا متصلاً كما هو الشأن لدى غيره حتى تكون شعريته أحادية الوجه، ولكنه كان إنجازًا متحولًا لا من حيث كونه - فحسب - دواوين متعددة يستقل كل واحد منها بأشعاره واسمه الخاص، ولكن من حيث كونه أيضًا من منظور الكيف تضاريس فنية متفاوتة القيمة سما فيها الشاعر مدة بالشعرية إلى أبعد غايات التجويد، ثم رضي لها بالتوسط فنزل بها إلى درجة النظم اللين زمنًا، ثم استدرك الجودة المهجورة فمال نحوها من جديد مبتعدًا عن ضعف النظمية وليونتها.

ولا نقصد بالتفاوت الفني هنا الاختلاف الذي قد يصيب النظم في الديوان الواحد نتيجة تفاوت قدرة صاحبه على التجويد، إذا ما تغيرت ظروف الكتابة أو خرج من غرض يجيد فيه إلى غرض يستعصي عليه، فمثل هذا الاختلاف يعجز الشاعر عن تلافيه وتجاوزه لأنه مرتبط بحدود الشاعرية نفسها ومدى امتداد فاعلية الغريزة، وقد انتبه النقاد إلى حتمية هذا التفاوت في مثل إشارتهم إلى أن أشعر الناس زهير إذا رغب والنابغة إذا رهب والأعشى إذا طرب وعنترة إذا كلب وجرير إذا غضب[1]، ولكن المقصود الاختلاف الذي نشأ عن حيرته - لا عن عجزه - بين الجودة التي يغري بها المعيار الفني والفضيلة التي يحث عليها المعيار الأخلاقي.

---

(١) العمدة: ١/٩٥. وانظر: ٢/١٠٤.

وقد حملت مختلف العناصر والوسائل الشعرية التي يقوم عليها النظم – أوزانًا وقوافي وأغراضًا ومعاني وجملاً وأبنية – مظاهر هذا التفاوت لأنها كانت ثمرة مباشرة له، فهيمنة الشعرية على نظمه في مرحلة انتسابه إلى الشعر نتيجة خضوعه لسلطة المعيار الفني كانت سببًا في إخضاع هذه المكونات الفنية لصرامة فنية صريحة، تجلت في اختصاص السقطيات بنفَس شعري مجود افتقرت إليه اللزوميات وأخواتها[1]، بينما أدت هيمنة النظمية عليه نتيجة تغلب المعيار الأخلاقي على فكره، إلى تساهل في استخدامها وإلى إخلاله عن قصد بأحكام الغريزة وإن كان قد بدا متمسكًا في الظاهر بقواعد الصناعة وأقيستها. وقد تجلى هذا التساهل والإخلال في نزول أشعار اللزوم والاستغفار والجامع فنيًّا إلى درجة التوسط[2] أو الضعف، وعندما ضجر الشاعر من هذه النظمية عاد إلى التجويد مسترشدًا بأحكام الغريزة وهو محتمٍ بالفضيلة كما يتبين من درعياته.

ويمكن أن نفسر مبدئيًّا مظاهر التفاوت في استخدام الأسطقسات الشعرية في منجزه الموزون بكون الإنجاز في المرحلة الأولى كان خاضعًا لأحكام الغريزة ومعاييرها التي لا تراعي إلا التجويد، وكونه بعد توبته من الشعر وتحلله منها قد جعل هذا الإنجاز عصيانًا لهذه الأحكام وتمردًا عليها واستقصاء مقصودًا لكل ما تنفر منه وتستقبحه صونًا منه للصدق والفضيلة، وذلك قبل أن يعود إلى مصالحة الغريزة والاهتداء بها في تجويد فن الوصف الذي كان اقتصاره عليه الحاجز الواقي من شرك الرذيلة رغم أنها كانت تعد لديه في المراحل الأولى شرطًا في الإجادة الشعرية.

****

---

(١) المقصود أشعار استغفر واستغفري وأشعار جامع الأوزان.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

الباب الأول

موسيقى الأوزان والقوافي

يقول أبو العلاء في رسالة له مخاطبًا رجلاً كان الشيخ قد سأله عن بيتين صاديين: (وأما البيتان الصاديان فليس هما البيتين اللذين سألت عنهما، وبينهما بونٌ بعيد: مردفان ومجردان، والأول من الخفيفِ، والطَّويلُ الثاني، وليس المشئم أخا اليماني، ثماني وسداسي ما أحدهما للآخر سِيٌّ)[1]، وهو جواب يؤكد فيه أن هوية الشعر تتحدد بايقاع أوزانه ونغم قوافيه لا بدلالته ومعانيه، ولعل الاعتماد على المعاني يسهل أكثر من غيره معرفة الفروق بين الأبيات المتشابهة الروي، ولكن الشاعر كان متمسكًا بتصوره النقدي الثابت الذي يجعل الأشعار موسيقى تتوجه إلى السمع قبل أن تكون معاني يدركها العقل. ويطرد هذا الميل إلى تقديم الوجه الموسيقي للشعر على الوجه الدلالي في جل مؤلفاته، فهو في شرحه للأشعار وتحليله لها يجعل موسيقى الأوزان والقوافي شاغله النقدي الأول [2] خلافًا لمعظم الشراح، وعندما يشير إلى القصائد والأبيات لا يبالي بكونها مديحًا أو فخرًا أو نسيبًا أو وصفًا أو عتابًا، ولكنه يتعمد أن يعرفها بقياسها إلى موسيقى المشهور من نظم الفحول، كما يتبين من مثل قوله: (ثم عملت أبياتًا في وزن:

---

(١) رسائله / عطية: ص 219 - 220.

(٢) انظر عبث الوليد حيث يبدو الشيخ حريصًا على تتبع كل أخطاء الوزن والقافية في شعر البحتري، واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٣ - ١٨٦، والأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٥٩٩، حيث يخصص مبحثًا للتعريف بالأوزان والقوافي التي استعملها أبو الطيب في ديوانه. وانظر خاتمة شرح التبريزي للحماسة (الشرح الوسيط: ١٨٦/٢ - ١٨٧)، حيث يعرف بالأوزان التي ركبها أبو تمام.

بـــان الـخـــلـــيـــطُ ولـــو طـــوِّعـــتُ مـــا بـــانـــا

وقـطَّـعـوا مـن حـبـال الـوصـل أقـرانـا)[1]

وقولِه: (وهذا شعر على قري «أقفر من أهله ملحوب»)[2]. ورغم أنه جعل القصائد التي نظمها ابن القارح متقربًا إلى خازن الجنة مديحًا من حيث غرضها، لم يجعل التقرب بالمعاني المادحة المبتكرة، ولكنْ بالأوزان والقوافي المتنوعة لأنها لديه هي حقيقة الشعر: (وانصرفت بأملي إلى خازن آخر يقال له: «زُفَرُ» فعملت كلمة ووسمتها باسمه في وزن قول «لبيد»:

وهـــل أنـــا إلا مـــن ربـــيـــعـــةَ أو مُـــضَـــرْ

تمـــنـــى ابـــنـــتـــاي أن يـــعـــيـــش أبـــوهـــمـــا

وقربت منه فأنشدتها فكأني إنما أخاطب رَكودًا صماء لأستنزل أَبودًا عصماء، ولم أترك وزنًا مقيدًا ولا مطلقًا يجوز أن يوسم «بزفر» إلا وسمته به)[3].

****

(١) رسالة الغفران: ص ٢٥٠.

(٢) نفسه: ص ٢٤٤.

(٣) نفسه: ص ٢٥١.

الفصل الأول

إيقاع الأوزان

لم يغفل الشيخ – كما أوضحت – أهمية القافية في بناء الشعر، ولكنه لم يجعل لها نظريًّا الأهمية التي للوزن، فماهية الشعر لديه تتحدد بوزنه، وما سواه شرائط كما دل على ذلك تعريفه للشعر. وإذا كان أبعد تأثير القوافي في الكلام أن تجعله مسجعًا، فإن تأثير الوزن يظهر في جعله هذا الكلام موقعًا، و(الموزون أذهب لما في صدر المحزون، وما سجع دونه وإن رجع، والقول المبثوث كالبعير الأورق لا ينبعث وهو محثوث)[1]. وبديهي أن تكون المعاني أعجز من القافية على منافسة هذا العنصر الجوهري، فموسيقى الشعر لديه مقدمة على معانيه كما ذكرت، وتقدم الوزن على القافية يجعله الموجه الأول لبناء هذه المعاني، بل إن بعضها لا يكون – لديه – إلا وسيلة لإقامة الوزن: (... فإنما قال: «يغنيك» حتى يتفق له الوزن، ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: يؤذن لك، أو: ينبهك، أو: يطربك، لعدل إليه)[2]. لكن هذه المكانة التي يحتلها الوزن في البناء الشعري ليست فضيلة مطلقة لأنه المقتل الأول للشعرية، فالإخلال بالقافية يجعل النظم معيبا لكنه لا ينفي عنه صفة الشعر، أما الإخلال بالوزن فيخرج به – ولو كان يسيرًا – إلى النثرية التي هي الأصل في كل كلام:

يُعدُّ بيتُ نضارٍ بيتَ قافيةٍ

لو زال منه القليلُ النزرُ ما اتَّزنا[3]

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٠٣، والمقصود بالكلام المبثوث ما لم يسجع، وهو ما يسميه المضرس.

(٢) نفسه: ص ٢٥٦، وانظر قوله في عبث الوليد، ص ١٨٦: (وقوله: سقا الرمل»، لا فائدة فيه إلا إقامة الوزن).

(٣) اللزوم: ٥١٤/٢. وانظر قوله في: ٤٧٣/٢: بيت العلا بيت قريض ولا ... بد من الكاسر والخارم.

وانظر: ٤٣٨/١: وناظم لعروض الشعر عن عرض ... وما يحس بأن البيت مكسور، وانظر: رسالة الغفران: ص ٣١٤، حيث يقول على لسان امرئ القيس عمن زادوا الواو في أول أبياته: (وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم والنثر).

والمرجع الأول لديه في الحكم على الأوزان وقبولها أو رفضها إلى الغريزة، لأنها ببروزها المجسد من خلال السمع[1] تكون هادية الشاعر إلى ما يستلذ من الأوزان ومنفرته مما يستقبح منها، لكن تأخرعصور المحدثين عن زمان أهل الفصاحة جعل أصحاب الغرائز في حاجة إلى العلم بقوانين صناعة الشعر وأحكامها اللطيفة لتقويتها وصونها من الضلال والتساهل، وهذا التساهل هو ما حذر منه ابن خلدون حين دعا المقبلين على صناعة الشعر إلى مراعاة (اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذرًا من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة)[2]، ولا تتأتى هذه المراعاة إلا بمعرفة علم العروض والإحاطة بقواعده ودقائقه. وقد كشف أبو العلاء بالأشعار الكثيرة التي عبر عن حيرته أمامها[3] عن أنه كان يعتقد أن غرائز الفصحاء القدامى أنفسهم لم تكن تسلم من مثل قول هذا الضلال، ففي قول زهير:

ولـنِـعـمَ حـشـو الـدرعِ أنـتَ إذا
نـهـلـتْ مـن الـعـلـقِ الـرمـاحُ وعـلَّـتِ

(الشطر الثاني زائد على الشطر الأول بثلاثة أحرف. وكذلك قول الآخر:

ولـقـد هـديـتَ الـركـبَ فـي ديمـومـةٍ
فـيـهـا الـدلـيـلُ يـغـضُّ بـالـخـمـسِ

فهذا زيادته في شطره الأول، وهي ثلاثة أحرف)[4]. وفي أبيات أبي مارد الشيباني مالت الغريزة إلى إيقاع الرجز التام فخرجت بالشعر إليه من البسيط[5]

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة).

(٢) المقدمة: ص ٥٧٠.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة)، ورسالة الغفران: ص ١٩٧ وص ١٧٤، ٢٦٢، ٣٣٧، ٣٣٨، والصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، ٤٣١، ٤٥٢، ٤٧٠، ٥٤١، ٥٤٣.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٠.

(٥) قوله: لو وصل الغيث أبنين امرأ.... انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٤١ - ٥٤٣.

الثالث (الضرب المجزوء المذال)، وضعف العلم بالأوزان في رأيه هو الذي سهل على الغريزة هذا التسلط والزيغ الايقاعي، لكنه كان يتجنب محاسبة القدماء على مثل هذه الأشعار المضطربة المحيرة بمعايير الأقيسة والقوانين العروضية التي لم تكن معروفة لديهم[1]. أما المحدثون فقد كانوا لديه مطالبين بمعرفة الأوزان وأضربها وما يعتريها من زحافات وعلل، ومحاسبين على أي إخلال بها إذا كانوا يستطيعون تلافيه بمعرفة أحكامها العروضية:

كصحيحةِ الأوزانِ زادتها القُوى

حَرفاً فبان لسامعٍ نَكراؤها[2]

إن الشيخ يرفض أن تصبح صناعة الشعر نظمًا متكلفًا تتسلط فيه أقيسة العلم وقوانينه وتحل فيه محل الغريزة، لكنه لم يكن يعفي الشعراء من معرفة هذه الأقيسة، لأنها تجعلهم من أهل الخبرة القادرين على الانتباه إلى أيسر تغيير يدخل الوزن فيعرض موسيقاه للاختلال والضعف، وتقيهم (مما يلحق ذوي السن، فإنهم ربما صاروا يكسرون الأبيات ولا يشعرون)[3]، وليس تذكيره أحد أصدقائه بأنه (يعرف الحكاية عن البحتري أنه كسر في قوله:

ولماذا تتبع النفس منه شيئا

جعل الله الفردوس منه جزاء)[4]

وكذا وقوفه عند الأبيات الكثيرة[5] التي كسر فيها هذا الشاعر الكبير أوزان الشعر وأخل بموسيقاها، إلا تحذيرًا للشعراء من شرك الاستغناء بالغريزة عن أحكام

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣٢٠.

(٢) اللزوم: ١/٥٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٥٥.

(٤)نفسه: ص ١٥٥. وفي عبث الوليد (ص ٢٦): ولماذا تكره النفس شيئًا ... جعل الله الخلد منه بواء

وفي ديوانه (ص ٤٠): (ولما تتبع النفس شيئًا ...)، والراجح أن «منه» في صدر البيت مقحمة، لأن الخلل الذي أشار إليه أبو العلاء في عبث الوليد وكذا العلماء موجود في العجز (الفردوس).

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٢٧، ١٥٧ – ١٥٨. وانظر ما تقدم: القسم الثاني (عجائب البحتري).

العلم، فمكانة البحتري بين نظرائه لم تمنعه عندما عول على طبعه وحده من النزول بالاستعمال إلى رداءة لم يجد الشيخ – وهو يتأكد من صحة نسبتها إلى هذا الشاعر المشهور– أليق لوصفها من كلمة عجائب[1].

ورغم استشهاد الشيخ ببعض آراء الأخفش[2] العروضية واستئناسه بأقوال غير قليل ممن ألفوا في علم العروض[3]، تظل المنظومة الخليلية[4] مرجعه العلمي الأول في تحليل أبنية الأوزان وصوغ قواعدها وأحكامها، لا لأنه كان يرى آراءه أصح من غيرها ولكن لأنه كان المصدر الأصلي والأول في هذا العلم، والأصول لدى الشيخ مقدمة على غيرها ولو تضمنت ما يخالف القواعد والأقيسة[5]. لكن هذا التمسك العلمي بأقوال الخليل لا يعني أنه كان يأخذ بكل ما قاله، فغريزته المتمرسة كانت لديه فوق أحكام الخليل وأقيسته نفسها، والمقبول منها هو ما أقرته ولم تنفر منه. أما ما نفرت منه من الاستعمالات والأبنية الايقاعية التي ذكرها الخليل وحكمت بغرابته عن الشعرية العربية الأصيلة، فقد رفضها غير متحرج من اتهام واضع علم العروض بصنع أبياتها وافتعالها للاحتجاج بها، كما نجد في قوله: (والخزل يروى عن الزجاج بالخاء، وقال غيره هو الجزل بالجيم، وهو سقوط فاء مستفعلن في الكامل فيحول إلى مفتعلن، وقد وضع الخليل لذلك بيتًا مصنوعًا لأنه جاء بالخزل في ستة مواضع وهذا ما لا يعرف... وإنما يعرف الخزل في شعر العرب لجزء مفرد في البيت.... والوقص

---

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٥٧، حيث قوله: (ولأبي عبادة في شعره عجائب).

(٢) نفسه: ص ١٤٥، حيث قوله مثلًا: (إذا أنشد البيتان بالهمز ففي الوزن شيء تنكره الغريزة وليس بنقص، وهو عند الأخفش زيادة، وعند الخليل رد إلى الأصل). وانظر رسائله / عطية: ص ١١٣.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣١٩، حيث يشير إلى أن الزجاج كان يذكر زحاف الخزل بالخاء مخالفًا من ذكره بالجيم. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٥، حيث يشير إلى أن أبا عبيدة كان يسمي الإقعاد بالإقواء.

(٤) انظر إشارته إلى عروض الخليل في الصاهل والشاحج: ص ٥٤٩. وانظر: ص٦٤١، حيث يشير إلى دوائره الخمس، و: ص ٦٨٣، حيث يشير إلى طريقة فك الأوزان داخل كل دائرة، وانظر: ص ٦٨٦، حيث يذكر طريقة التقطيع التفعيلي والكتابة العروضية.

(٥) انظر ما تقدم: القسم الأول، حيث الإشارة إلى قبوله آراء الجيل الأول من الرواة رغم اعتلال المروي، وإلى رفضه لنظير ذلك عندما يصدر عن متأخر.

في الكامل أن تسقط سين مستفعلن فيحول إلى مفاعلن، وقد وضع الخليل لذلك بيتًا مصنوعًا، وهو قوله:

يـــــذبُّ عـــن حـــريمـــهِ بـنـبـلـهِ

وسـيـفِـه ورمـــجِـــه ويـحـتَـمِـي

فهذا موقوص في ستة مواضع، وإنما تجيء العرب بذلك في جزء واحد من البيت، فإن زاد ففي جزأين)[١].

إن معرفة الأوزان وقواعدها كانت تعد لديه قوة علمية مكتسبة تكمل الاستعداد الشعري الفطري، وتمنع أصحاب الغرائز المضطربة من الانحراف الايقاعي في عصر فُقِدَ فيه المسموع الفصيح، ولذلك لم يكتف بالتأليف المدرسي في الأوزان[٢]، ولكنه جعل جل مؤلفاته[٣] دروسًا غير مباشرة في موسيقى الشعر وإيقاعاته، إلا أن ما يميز هذه الدروس كونها أحكامًا علمية /غريزية تصدر عن شاعر ناقد خبير[٤] بالشعر وصناعته، لا عن عالم كالخليل لم يستطع رغم علمه الواسع أن يكون في ما نظمه شاعرًا[٥]. إن الشيخ في تصنيف للأوزان يتبنى نظرية الخليل في القول بالدوائر ولا يخرج عن الأوزان الخمسة عشر[٦] التي ذكرها فيسمي أحيانًا الصورة الدائرية للوزن – مستعملًا كان أم مماتًا – جنسًا[٧] مستعيرًا نفس المصطلح الذي استعمله

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣١٩.

(٢) تشير المصادر إلى أن له كتابًا في العروض سماه مثقال النظم، فضلًا عن جامع الأوزان. انظر معجم الأدباء: ١٦٢/٣.

(٣) انظر العروض والقوافي عند أبي العلاء: ص ١٠ و٤٩ – ٥٠، وأبو العلاء ناقدًا: ص ٢٣٥.

(٤) المقصود أنه كان من أهل الخبرة، والخبرة مصطلح يعبر به الشيخ عن تكامل الغريزة والعلم. انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ٧٠/١، حيث يجعل ابن قتيبة بعض أبياته نموذجًا للشعر الذي تأخر لفظه ومعناه، ويصفها بأنها رديئة كغيرها من أشعار العلماء.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ – ٥٤٩.

(٧) انظر مثلًا الصاهل والشاحج: ص ٦٤١، حيث قوله عن الدائرة الرابعة: (وهي واسعة تشتمل على أجناس كثيرة منها مستعمل ومنها مهمل)، وانظر: ص ٥٤٩، حيث قوله: (وهذه الألفاظ ألغزتها عن أجناس الشعر التي رتبها الخليل... فهذه أجناس العروض الخليلية..).

الخوارزمي[1]، ويسمي الصورة المستعملة منه أضربًا[2] وأوزانًا[3] وبحورًا[4]، ويؤكد أن (أجناس كل دائرة لا يمكن أن تحل في الدائرة الأخرى)[5]، وهو حكم يستضعف من خلاله كل الأشعار التي خلط فيها الشعراء بين وزنين متقاربين في الغريزة. لكن هذا التصنيف يظل في مجمله تصورًا علميًّا مدرسيًّا لإيقاعات الشعر العربي، أما التصور الذي صدر عنه في نظم دواوينه وأشعاره فقد بناه على تصنيف نقدي جمالي يرسم للأوزان والأضرب خريطة فنية واسعة ميز فيها بحسه الشعري الغريزي الإيقاعات بعضها من بعض، بقوتها وجزالتها أو تخنثها وليونتها وضعفها، أو شذوذها وندرتها، أو غرابتها واضطرابها، أو بصغرها وحقارتها أو ركاكتها وتكلفها.

والمعيار الأول الذي يستند إليه الشيخ في هذا التصنيف الجمالي هو طول الايقاع وقصره اللذان يتحددان بعدد الأجزاء والحروف والحركات[6]، ولتشخيص هذا التفاوت يستعير الشاعر الناقد من البناء الإجتماعي مظاهر الغنى والفقر في حياة الناس، فيجعل قصور الملوك مثالًا للبحور الطويلة الشريفة وأكواخ الضعفاء والعبيد مثالًا للقصير المحتقر منها: (وما كان من بيوته مبنيًّا على ثمانية أعمدة أو نسائج ثمان فهو يشبه ما كان من الشعر على ثمانية أجزاء، وتلك بيوت أمرائهم وأملاكهم تشابه من الموزون قول الشاعر: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، وقول الآخر: (إنا محيوك فاسلم أيها الطلل)، وما كان نحو ذلك.

والذي يبنى من بيوتهم على ستة أعمدة أو من ست نسائج يشبه ما كان من الشعر على ستة أجزاء مثل قول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم)، وقول عمرو بن كلثوم: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا)، وما كان مثل ذلك وهو كثير. وهذه دون تلك في الرتبة،

---

(١) انظر مفاتيح العلوم: ص ٧١. وقد ورد نفس المصطلح لدى ابن رشيق في العمدة: ١/١٣٥.

(٢) انظر قوله مثلاً في الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨: (فمثلهن مثل الضروب الثلاثة الأخيرة من البسيط).

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨، حيث قوله عن نفس الأضرب: (وهذه الأوزان الثلاثة لا يستعملها المحدثون).

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٤، حيث قوله مثلًا: (فبحر الرجز والسريع).

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٤١.

(٦) انظر مثلًا الفصول والغايات: ص ٣١٨، حيث إشارته إلى أن الكامل وزن يجتمع فيه ثلاثون حركة لا تجتمع في غيره من الأوزان.

وهي لمن دون الأمراء. وما كان من بيوت البادية على أربعة أعمدة أو مبنيًّا من أربع نسائج فهي بيوت العامة منهم تشبه من الموزون ما كان على أربعة أجزاء... وما كان من بيوتهم على ثلاثة أعمدة أو مبنيًّا من ثلاث نسائج، فتلك بيوت الضعفاء والعبيد تشبه من الموزون ما كان مشطورًا على ثلاثة أجزاء... وما كان من بيوتهم على عمودين فهو ما لا يمكن أن يكون بيت دونه يشبه من الشعر ما كان على جزأين... وهو المنهوك من الشعر)[1]. ويعد الشيخ تماسك الوزن ومتانته وقدرته على حماية انسجامه[2] الإيقاعي من ثقل بناء بعض الألفاظ، معيارًا آخر لترتيب البحور، فلفظ عُلَبِط (اجتمع فيه أربعة أحرف متحركة فثقل في السمع ولم يذل لركوبه كل وزن، ولكنه احتمله بعض الأوزان لكثرة حروفه، واحتمله بعضها لخفته ومهانته، فأمكن أن يدخل هو ومثله في الوزن البسيط لأنه من ملوك الشعر... إلا أن الطويل أولى بالملك من البسيط، ألا ترى أنه لم يقبل علبطًا ونحوه لأن الملوك لا تحتمل تثقيل العامة، واحتمله البسيط لأنه وزير الملك، والوزراء واجب عليهم حمل الأثقال. ومما احتمل فيه البسيط كلمة تجري مجرى «عُلَبط» في اجتماع المتحركات قول النابغة:

فحسَّبوه فألفوه كما حسبت
تسعًا وتسعينَ لم تنقصْ ولم تزدِ

فاحتمله هذا الوزن لعظم شأنه في نفسه، ولأنه يرى حمل الأعباء عن الملك فريضة مؤكدة. وأما الوزن الذي يحتمل «عُلَبِطًا» ونحوه لخفته ومهانته فبحر الرجز والسريع)[3]. وليس هذان المعياران نفساهما إلا صياغة نقدية لمعيار أصلي عام ينطلق منه الشيخ في تصوره للشعرية هو نسبة شيوع الاستعمال لدى فصحاء العرب القدامى أصحاب الغرائز السليمة، لأن أساليب الفصحاء الشائعة هي السند الأول لغريزته في نقد الشعر وتذوقه. ويظل هذا التصور الفني لجمالية الأوزان في جوهره مظهرًا من عدة مظاهر فنية

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٥ - ٥١٧.

(٢) انظر حديث حازم القرطاجني عن الأوزان وما اشترطه فيها من انسجام. منهاج البلغاء: ص ٢٢٦ - ٢٦٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٣ - ٥١٤.

أكد بها الشاعر الناقد انتسابه إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية[1] وتمسكه بأصوله النقدية، وهو المذهب الذي أثبت به حذاق الشعراء بعد أبي نواس أن سر جمال الشعر العربي يكمن في بداوته المطربة التي رسم الفصحاء الجاهليون صورتها الأولى. ولتتبع موقع أشعاره المختلفة من هذه الخريطة يمكن تقسيم الإيقاعات الشعرية كما تصورتها غريزته التقسيم الآتي: أوزان المتجزلين الشريفة والقوية، ثم الأوزان المستلانة الخفيفة والمخنثة، والمقصرة والصغيرة، والمرفوضة الغريبة والشاذة النادرة، والمهجورة والمتكلفة، والمراحة. ومما يجدر التنبيه عليه هنا أن الشيخ لم يكن يعد علاقة النسب الدائري التي تجمع بين أجناس كل دائرة[2]، وعلاقة النسب الجنسي[3] التي تجمع بين أضرب كل جنس[4]، علاقة شعرية جمالية رغم كونها علاقة عروضية، فالسمع لديه قد ينبو عن أضرب وزن ما بعينها، ويلتذ لأخواتها من نفس الوزن غير آبه بالنسب العروضي الذي يجمعها، وهو ما يجعل الخريطة الفنية التي رسمها خريطة أضرب لا خريطة أجناس.

ويعني هذا أن الوزن الواحد لديه قد يكون بأضربه المتعددة موزعًا بين رتبة القوة والشرف ورتبة أخرى مستضعفة، بل إن الضرب الشريف نفسه يكون معرضًا – لما يدخله من زحافات – لأن يصبح رغم قوته الأصلية إيقاعًا نابيًا تستقبحه الغريزة وترفضه، ومراعاة لذلك آثرنا – حفاظا على جمالية التصنيف – وضع كل ضرب استعمله الشيخ في نظمه في موقعه من الخريطة الإيقاعية الجمالية التي رسمها، رغم ما في ذلك من تجاوز للتصنيف العروضي المدرسي الذي يعرض كل وزن من خلال أضربه مجتمعة. أما النسب الإحصائية التي وضعها بعض الدارسين[5] لأوزان السقط واللزوم فتعد عديمة الدلالة فنيًّاونقديًّا، لأن الإحصاء بني فيها على الجنس العروضي أي الوزن الدائري النظري، لا على الأضرب التي كانت لدى أبي العلاء بتفاوتها قوة وضعفًا هي المعيار الحقيقي لتصنيف الإيقاعات وتوجيه النظم.

****

---

(١) أو قصيدة البداوة الجديدة، أو قصيدة التبادي. انظر ما تقدم: القسم الثاني (النسب الشعري).

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١١، حيث يقول عن المديد: (ليس بعجيب فسل من ظهر نجيب...).

(٣) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧ – ٥٧٨، حيث يشير إلى قوة الضربين الأولين من البسيط وضعف الثلاثة الأخيرة وكأنها ليست من نفس الوزن الشريف.

(٤) سبقت الإشارة إلى أنه يسمي الوزن الدائري في صورته الرياضية الأصلية جنسًا.

(٥) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٨٩ و٣٩٣. وانظر لغة الشعر: ص ٩.

المبحث الأول
أوزان المتـجـزليـن

يحتكم الشيخ إلى نسبة شيوع استعمال الأوزان في الموروث الشعري الفصيح، وإلى طولها وانسجام موسيقاها، فتهديه غريزته إلى أن يختار من بين أوزان الشعر العربي كلها أضربًا بعينها من أربعة أوزان دائرية هي الطويل والبسيط والوافر والكامل، ليجعلها لشرفها وقوتها في الطبقة الأولى التي تعلو على ما سواها من إيقاعات الشعر العربي، حاثًّا الشعراء بطريقة غير مباشرة على ركوبها، ومفسرًا ضمنيًّا عنايته بها في منظومه وأحكامه النقدية. لكنه وهو يستند إلى نفس المعيار ينتهي بعد مقارنته أوزان هذه الطبقة بعضها ببعض إلى أنها هي نفسها تتفاوت في التقدم، فيجعلها رتبتين: رتبة الأوزان الشريفة وهي الرتبة الأولى، ثم رتبة الأوزان القوية وهي الرتبة الثانية، لكن هذا الترتيب يظل داخل حدود الجزالة نفسها، فأوزان هذين الرتبتين كلها كانت لدى الشيخ هي أوزان المتجزلين والفحول.

أولاً - الأوزان الشريفة:

يقيس الشاعر البناء الثماني إلى البناء السداسي في الأوزان المستعملة فيخلص إلى أن الإيقاع الثماني الأجزاء هو أجزل الأبنية وأقواها، والبناء الثماني اكتمال موسيقي يتفرد به وزنان فقط دون باقي الأوزان هما الطويل والبسيط، إلا أن ذلك الاكتمال الشريف القوي يظل لديه خصيصة في الأضرب لا في الجنس الدائري نفسه، فـ (الأوزان التي تتقدم في الشعر كله خمسة: ثلاثة هي ضروب الطويل بأسرها،

والضربان الأولان من البسيط)[1]. ومثل هذا التحديد الصريح للأضرب التي تتقدم في الشعر العربي كله، يلزم الدارسين لآرائه النقدية في موسيقى الشعر بألا يحملوا إشاراته التي يثني فيها على بعض الأوزان بذكر أسمائها إلا على الأضرب التي استحسنها منها. فمثل قوله: (والبسيط والطويل ليس في الشعر أشرف منهما وزنًا، وعليهما جمهور شعر العرب..)[2]، قد يفسر بأنه استحسان مطلق لهذين الوزنين لأنه وصفهما جميعًا بأنهما أشرف إيقاعات الشعر، لكن الإطلاق يظل صحيحًا بالنسبة للطويل وحده لأن أضربه كلها قوية لدى الشيخ، أما البسيط فالشرف والقوة فيه مقيدان بالضربين الأولين فقط كما هو بين في كلامه السابق.

إن الرتبة الأولى في الشعر هي رتبة الأوزان / الأضرب التي يسميها لشرفها ملوك الشعر[3]، وهي كما أوضح في أحد مصنفاته: (خمسة، الطويل بضروبه الثلاثة، والضربان الأولان من البسيط)[4]، ويسمي الدائرة الأولى دار الملك لجمعها بين هذين الوزنين الشريفين. وقد بلغ مجموع ما نظمه من هذه الأضرب في سقط الزند (٤٢،٦٢ ٪)، وفي اللزوم (٤٨،١١ ٪)، وفي الدرعيات (٤١،٩٣ ٪)، لكن هذا الاشتراك في اعتلاء رتبة الشرف لم تمنع الشيخ من أن يصنف هذين الوزنين نفسيهما تصنيفًا ثانيًا يصير فيه الطويل (أولى بالملك من البسيط)[5] فيصبح وحده الملك لأنه (أشرف وأجل)[6]، وذلك لسلامة أضربه مطلقا من النقص، بينما يصبح أخوه في دار الملك – بركاكة أضربه الثلاثة الأخيرة[7] وباحتماله الثقل الذي أنف منه الطويل – مجرد وزير[8] إلى جانب سيده الملك، وهو ترتيب ذو دلالة نقدية صريحة تفسر نسبة توزيع هذين الوزنين في متنه الشعري.

---

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٣.

(٢) نفسه: ص ٢١٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٣ و٥٧٧.

(٤) الفصول والغايات: ص ٢١٣

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥١٢.

(٦) نفسه: ص ٥٨٢.

(٧) نفسه: ص ٢١٢، حيث يصف الضرب الثالث من البسيط بالهوان، والأضرب الثلاثة الأخيرة بالركاكة والضعف والانكسار.

(٨) نفسه: ص ٥١٣.

I- الطويليات:

يذكر الشيخ أن (العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم)[١]، ويبدو أن هذه الخصيصة لم تتأثر بالتحول الذي عرفه الشعر العربي في تاريخه الممتد، فهذا الوزن هو البحر الوحيد التي ظلت نسبة استعماله عالية ومستقرة رغم افتتان الشعراء المحدثين بالبحور القصيرة في عصور الحضارة والترف. وتعود هيمنة هذا الوزن على أذواق الشعراء في كل العصور[٢] إلى تفوقه على ما سواه من البحور بامتداد إيقاعه وتصاعده[٣] وصفاء موسيقاه، وملاءمته لمعظم الأغراض الجادة الجليلة الشأن. وقد وصفه الشيخ بأنه أتم وزن[٤]، وهو يقصد سعة مجاله الموسيقي الذي يظل في أضربه كلها محافظًا على اتساعه وامتداده، فالطويل لديه (أطول القريض، وأكثر ما يكون ثمانية وأربعين حرفًا وذلك إذا صرع أوله)[٥].

إن صور الاستعمال الايقاعي في هذا الوزن تبدو محدودة إذا قيست بنظيرتها في البحور الأخرى، وقلةُ ما يدخله من الزحاف يمنع هذه الصور من أن تتنوع وتزداد، لكن ذلك لا يسيء إلى موسيقاه إن لم يكن السببَ في محافظة مجاله عليها، فالطويل ينفرد من بين كل البحور بأنه الوزن الذي لا يجزأ كما يشهد على ذلك خلو المصادر من أية صورة مسموعة للطويل المجزوء[٦]، ويختص دونها بسلامته من العلل إلا علة واحدة هي الحذف[٧]، وقد جعلت منه هذه الخصيصة البحر المحبب لدى شعراء القصيدة

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٢) انظر موسيقى الشعر: ص ١٩١، حيث الإشارة إلى أن ثلث الشعر العربي ورد على الطويل.

(٣) انظر تفصيل الكلام على موسيقى الطويل في القصيدة عند مهيار: ص ٤٤٥ وما بعدها.

(٤) انظر قوله: فإن الوزن وهو أتم وزن يقام صغاه بالحرف العليل. سقط الزند / ش: ص ١١٤٧. وانظر شرح البيت في التنوير: ٣٦/٢.

(٥) ضوء السقط: ورقة ٦٦ أ / تحقيق ص: ١٨٩.

(٦) أشير إلى بيت مجزوء مفتعل هو قوله: قفا نبك من ذكرى الشباب ... ومن ذكر ليلى والرباب. ولم يشر الشيخ في مصنفاته إلى هذا البيت حتى في سياق تعرضه للأبنية المصنوعة المتكلفة، وهو ما يفيد أن تاريخ وضعه متأخر. انظر القصيدة عند مهيار: ص ٤٤٤.

(٧) لا نعتبر علة القصر التي ذكرها الأخفش، لأنها ترتبط بضرب رابع شاذ يشك الشيخ في كونه قد استعمل كما سنبين.

البدوية الحضرية الذين وجدوا في جلاله وجزالته القوة الايقاعية التي يبنون عليها أشعارهم المتبادية[1]، ولم يكن أبو العلاء في استثماره موسيقى هذا الوزن الشريف مختلفًا عنهم.

لقد خص الشيخ امرأ القيس وأبا الطيب بولائه الشعري فجعل الأول صفيه من بين القدماء واختار الثاني صفيًّا من بين المحدثين، وقد نظر في شعر الأول فوجد ما قد عُمل على وزن قصيدته «قفا نبك» في قديم وحديث[2] لا يحصى، ونظر في شعر الثاني فوجده قد (استعمل الطويل بضروبه الثلاثة)[3]، فقدم في أشعاره الوزن الذي أجمع الشعراء قديمًا وحديثًا على أنه أجزل الأوزان وألذها وزاده صفياه حبًّا فيه. فالطويليات تبلغ في ديوانه الأول الذي انتسب به إلى الشعر ٢٥ سقطية من بين ٨٢ قطعة[4] معظمها قصائد، وهو ما يمثل نسبة (٤٨، ٣٠ ٪) أي ما يقارب ثلث الديوان. وقد استعمل فيها الأضرب الثلاثة كلها خاصًّا الطويل الأول بعشر قصائد، منها لاميته:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ[5]

وخص الطويل الثالث بتسع، منها ميميته:

لقد آن أن يثني الجموحَ لجامُ

وأن يملكَ الصعبَ الأبيَّ زمامُ[6]

بينما اكتفى في الطويل الثاني رغم تناسب إيقاع عروضه وضربه بست سقطيات فقط منها عينيته:

---

(١) انظر ديوان مهيار الديلمي مثلاً حيث تبلغ الطويليات ٨١ قصيدة ومقطوعة من ٣٨٦ ق.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١ – ٦٩٢.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٣ – ١٨٦، وانظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠١.

(٤) سبقت الإشارة إلى أن ديوان الدرعيات مستقل لتأخره عن ديوان السقط، وهو ما يجعل مجموع قطع الصورة المشهورة للديوان موزعة بين ٨٢ قطعة يتكون منها سقط الزند، و٣١ قطعة يتكون منها ديوان الدرعيات.

(٥) سقط الزند / ش: ص ١٢١١.

(٦) نفسه: ص ٦٠٢.

تحيةَ كسرى في السماء وتُبَّعِ
لربعكَ لا أرضى تحيَّةَ أربعِ[1]

ولا نجد في أحكامه النقدية ما يمكن أن يعد تفسيرًا لتقديمه الطويل الثالث على الثاني في الاستعمال، ولكن بعض آرائه المتفرقة تتضمن ما يسمح لنا بأن نرد هذا التقديم إلى خصيصتين في العروض والضرب يبدو أنه راعاهما حرصًا على التجويد، أولاهما أن عروض الطويل تتميز من بين كل الأعاريض باستقرارها وثباتها على صورة إيقاعية واحدة لا تفارقها[2]: (... كما قبضت عروض الطويل فلم ينشرها أحد من الفصحاء المتقدمين ولا نشرها أحد من فحول الإسلام، غير أن «الجعفي» فعل ذلك في كلمته التي أولها: (لجنية أم غادة رفع السجف)، وهو قوله:

تفكُّره علمٌ ومنطقُه حكمُ
وباطنُه دينٌ وظاهرُه ظرفُ

وقد عابه عليه إسماعيل بن عباد الصاحب. وإنما يزول قبض هذه العروض في التصريع إذا وقع في الضرب الأول)[3]. وإذا كان هذا الثبات مظهر قوة فيها فإن ما يزيدها قوة وشرفًا أنها أيضًا العروض الوحيدة التي تتحكم في أضرب الوزن كلها دون أن تشاركها عروض أخرى في ذلك، أو يفلت من تحكمها ضرب من الأضرب، وهذا في رأي الشيخ علو شأن يستحسن صونه بتجنب الإكثار من قبض الضرب وإن لم يستقبح: (... لأني إذا جعلت للشعر ملوكًا، وكان الطويل – ومنه ثلاثة أملاك – تضمه عروض واحدة، فالعروض إذن لها شأن عظيم)[4]. والخصيصة الثانية

---

(١) سقط الزند: ص ١٤٨٧.

(٢) إلا شذوذًا كما في قول النابغة: جزى الله عبسًا عبس آل بغيض ... جزاء الكلاب العاويات وقد فعل. انظر ديوانه / فيصل: ص ٢١٤، حيث غيرت الرواية لتجنب القبح والشذوذ. وانظر رسائله / عطية: ص ١١٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣ – ٥٨٤، وانظر الفصول والغايات: ص ٩٥، حيث قوله: (وهذا الوزن تكون عروضه مقبوضة أبدًا إلا في التصريع)، ورسائله / عطية: ص ٣٧، وقوله في اللزوم: ٩٧/٢..........
عروض طويل قبضها ليس يبسط.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١.

أن الضرب الأول بسلامته من القبض يبنى على ٤٧ حرفًا فيحافظ على انبساطه وامتداده، ويكون بذلك أطول إيقاع مستعمل في الشعر العربي[١] كما أوضح في قوله: (ولتصبح يدي بما أملك منبسطة كانبساط الضرب الأول من الطويل...)[٢]، وأن الضرب الثالث بلزوم الردف فيه رغم عدم اجتماع الساكنين، يمكن المنشد وهو يمد الصوت قبل الروي من أن يعود بموسيقى الطويل إلى الزمن الكامل الذي يستغرقه إنشاد الوزن في صورته النظرية، وقد ذكر سيبويه[٣] أن الردف في الضرب المحذوف إنما يلتزم لتعويض النقص الذي يلحق الوزن نتيجة الحذف منه.

ويبدو أن العروضيين بأقيستهم وقواعدهم لم يستسيغوا هذا اللزوم لخروجه عن القاعدة، فحاولوا الاعتذار عنه كما أوضح ذلك الدماميني في قوله: (فإن قلت: حكم العروضيين بلزوم الردف في الضرب الثالث من الطويل مع أنه لا يدخل تحت ضابط اللزوم، فإنه لم يلتق فيه ساكنان وهو ظاهر وليس المحذوف منه متحركًا أو زنة متحرك، بل المحذوف منه حرفان متحرك وساكن: فما وجه التزام الردف فيه، قلت: هو مشكل على هذه القاعدة، وقد اختلفت الطرق في الاعتذار عنه فقيل: إن الردف عوض من لام مفاعيلن خاصة، لأن النون شأنها أن تحذف للزحاف حشوًا، وما يحذف للزحاف لا تعوض العرب منه شيئًا.

وأكثر العروضيين على هذا الجواب، وزعموا أن سيبويه إليه أشار في الكتاب في أبواب الإدغام بقوله: كل شعر حذف من بنائه حرف متحرك أو زنة حرف متحرك فلابد فيه من الحروف اللين للردف نحو: (وما كل مؤت نصحه بلبيب)، فمثل بمحذوف الطويل)[٤].

---

(١) أما الحروف الثمانية والأربعون التي يتكون منها الطويل والمديد والبسيط في الدائرة الأولى فتعد صورة رياضية نظرية لا علاقة لها بالاستعمال، أي أنها شبه معدومة شعريًا. والملاحظ أن البيت المصرع في الطويل الأول يتكون من ٤٨ حرفا، لكن ذلك لا يعد صورة إيقاعية لأن التصريع ليس إلا انتقالاً عارضًا للضرب من العجز إلى الصدر المصرع للتعريف بالهوية الإيقاعية للقصيدة.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩٤.

(٣) انظر الكتاب: ٤/٤٤١.

(٤) العيون الغامزه: ص ٥٤.

لكن الشيخ لم يكن يعد ذلك إشكالًا لأنه كان ينظر إلى لزوم الردف فيه من زاوية جمالية تحددها الغريزة لا زاوية علمية تحددها القواعد القياسية، ولذلك لم يعتبر هذا اللزوم خرقًا للقاعدة العروضية ولكنه اعتبره صونًا لهذا الضرب الشريف من أن ينزل إذا فارقه الردف إلى رتبة الأوزان الضعيفة المستقبحة، فيلين ويرك ولو كان الشاعر من الفحول المجودين: (وهذا الوزن الذي زعم سيبويه أنه لا يفارقه اللين لا يوجد في شعر العرب إلا على ما قال، ولو فارقه اللين لضعف وقبح كما ضعف قول امرئ القيس:

ولقد رحلت العِيس ثمَّ زجرتها
وَهْنًا وقلت عليك خير مَعَدِّ

وعليك سعدَ بن الضبابِ فَسَمِّحي
سيرًا إلى سعدٍ عليك بسَعْدِ

أفلا تسمع هذه القافية كيف ضعفت لفقد اللين)[١]. إن أهمية الضرب المحذوف تعود كما تبين إلى كون ما قبل الروي فيه حرف لين، واللين – رغم كونه في التقطيع العروضي يعتبر حرفًا ساكنًا – يعد في الإنشاد مجموعة من الحركات، وهو مقياس تشبث به علماء القراءات في تحليلهم للمد[٢]، وأبو العلاء كان كثير النظر إلى القراءات القرآنية [٣] في تذوقه لموسيقى الشعر. لكن هذا التفاوت في استعمال أضرب الطويل لا يغير من كون الشيخ كان يعد هذه الأضرب الثلاثة كلها ملوكًا، ويعد جنسها نجيب القريض[٤].

وخلافًا للرتبة التي احتلها في سقط الزند ينزل الطويل في ديوان اللزوم إلى الرتبة الثانية بعد البسيط بـ ٣٦٥ لزومية من ١٥٨٨ قطعة[٥]، أي بنسبة (٩٨، ٢٢٪)،

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.
(٢) انظر النشر في القراءات: ٣١٢/١ – ٣١٧.
(٣) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٥.
(٤) انظر اللزوم: ١٧٩/١، حيث قوله: فإن الطويل نجيب القريض أخوه المديد ولم ينجب.
(٥) نعتمد في هذا الإحصاء على طبعة دار صادر، علمًا بأن هناك لزوميات أخرى ذكرتها بعض المصادر ولم ترد في الديوان المطبوع، لكنها لا تغير من دلالة النسب المئوية التي نستخلصها لقلة عددها.

وهي نسبة تقل عن نظيرتها في السقط. وإذا كان الطويل الثاني في السقطيات قد أتى في الرتبة الأخيرة بعد الأول والثالث، فإنه في اللزوم كان أكثر أضرب الطويل ورودًا، إذ بلغ ما بني عليه ١٥٨ قطعة (٩،٩٤ ٪)، وتلاه الطويل الأول بـ ١٢٨ قطعة (٨ ، ٠٦ ٪)، بينما لم يتجاوز الضرب الثالث ٧٩ قطعة (٤ ، ٩٧ ٪)، وهي نسبة صغيرة بالقياس إلى نسبة وروده في السقط.

ويستعيد الطويل في الدرعيات تقدمه على باقي الأوزان بمجيئه في ١١ قطعة من ٣١ درعية أي بنسبة (٣٥،٤٨٪)، وهي نسبة عالية تجعل هذا الديوان الصغير أكثر دواوينه استثمارًا لموسيقى الطويل. لكن الملاحظ فيه أن الطويل الثاني أتى بقطعه السبع (٧ ق) في الرتبة الأولى وبنسبة جد عالية (٢٢، ٥٨ ٪) سواء بالقياس إلى مثيليه في السقط واللزوم، أو إلى أخويه في الدرعيات اللذين اقتسما بالتساوي أربع قطع، مما جعل نسبة ورود كل واحد منهما لا تتجاوز (٦ ، ٤٥ ٪)، أي ما يقل عن ثلث نسبة ورود الطويل الثاني.

إن كثرة الطويليات في اللزوم بالقياس إلى غيره من الأوزان مرتبطة بما كان الشاعر قد تعود ركوبه من الأبحر قبل توبته من الشعر، ولذلك فإن معيار الكثرة في هذا الديوان لا يعد ذا دلالة نقدية إلا من حيث هو شاهد على ما رسخ في طبعه من الايقاعات فلم يستطع نسيانه وهو يتحول إلى النظم والتجريب المتكلف، وإلى الأوزان الضعيفة التي ظل في جل مؤلفاته يستقبحها وينفِّر منها، أما تأثير التوبة نفسها فقد بدا في نزول نسبة استعماله في هذا الديوان وتخليه عن رتبته الأولى للبسيط. وإذا كان تقدم الطويل في السقط والدرعيات يعود إلى كونهما من الشعر المجود الذي خصه الشاعر بكل أنواع العناية الفنية وبأشرف الأوزان، فإن تراجعه في اللزوم يفسره ما ذكره الشيخ نفسه من أن الطويل ملك الشعراء يأنف من تحمل الثقل، وأن البسيط وزيره ينوب عنه في تحمل ذلك، والقيود المتكلفة التي ألزم الشاعر بها نفسه في بناء قوافي اللزوم - فضلًا عن تراكيبها - جعلت كثيرًا من الأبنية مستثقلة كما

اعترف بذلك الشيخ نفسه، وإذْ كان البسيط لديه أقدر من الطويل على تحمل هذا الضعف في هذا الديوان الذي جمع فيه بين الجودة والتساهل والرداءة المتكلفة، فقد حل محله في الرتبة الأولى التي لم يستطع أن يحظى بها في السقط والدرعيات.

أما علو نسبة الطويل الثاني في هذه الأخيرة بالقياس إلى السقط فيفسره أن هذا الضرب بتساوي إيقاع قسيميه وتناسبهما، كان أنسب من الضرب الأول لهذا الغرض النبيل الذي أراد له الشاعر أن يكون محفوظًا محمَّسًا ومطربًا بانسجام إيقاعه الذي يلتذ له السمع فيعين الحافظة على استيعابه. ولم تكن هذه الغاية دافعه إلى نظم السقطيات، فهذه القصائد كما ذكر هو نفسه كانت شحذًا للقريحة وتمرسًا بأساليب الفحول والحذاق في صياغة المدائح وما يجري مجراها من أغراض الشعر الجاد[1]، والمحافظةُ على جلال الوزن في مثل هذه الأغراض بتجنب النقصان منه تكون من أهم مظاهر التجويد، والطويل الأول بانبساطه هو أجل الأوزان وأتمها[2]، ولذلك كان في السقط مقدمًا على أخويه في هذه الأغراض.

ويبدو أن صون الصورة الشريفة لموسيقى الطويل من التشويه كانت لدى الشاعر – وهو ينظم وينظِّر– أولى من تنزيه أصفيائه امرئ القيس وحبيب وأبي الطيب عن تهمة إفساد هذه الموسيقى ببعض الاستعمالات، فامرؤ القيس لم يعتمد الطويل في غير قليل[3] من أشعاره باستعماله الخماسي الذي قبل الضرب المحذوف غير مقبوض[4]، والشيخ يعد هذه السلامة زيادة مخلة يتعجب من عدم احساس غرائز القدماء بها[5]، ويفسرها بأنهم لم يكونوا يحفلون بمثل ذلك[6] وإن كان يعده بالقياس إلى خلو جل

---

(١) انظر المرشد: ١/٣٨٩، حيث يصف المؤلف الطويل بأنه بحر جد وعمق.

(٢) انظر قوله في اللزوم: ٢/٢٣٧ عش يا ابن ادم عدة الوزن الذي ... يدعى الطويل ولا تجاوز ذلكا
فإذا بلغت وأربعين ثمانيًا فحياة مثلك أن يوسد هالكا

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٣٠.

(٤) انظر قوله عن قبح سلامة هذا الجزء في الطويل الثالث:
وسلامة كسلامة الجزء الذي بالضرب لز من الطويل الثالث. اللزوم: ١/٢٥٠.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٦.

(٦) نفسه: ص ٣١٧.

الأشعار القديمة منه نادرًا[1]، لكنه ظل يؤكد للمحدثين أن عدم اعتماد الطويل الثالث قبيح في السمع رغم أن السلامة من القبض هي الأصل: (لما استعمل الخماسي الذي قبل الضرب على ما يجب له في الأصل نفرت من ذلك غرائز الناس اليوم... وإذا استعمل هذا الوزن على غير ما يجب له في الأصل حسن وقبلته الغريزة)[2].

ومما كان على مقيد الأوابد أن يستنكف منه في شعره قبض السباعي في قفا نبك (خمس عشرة مرة قبضا بَيِّنًا ليس عند المستمع هَيِّنًا)[3] وإن لم يكن مكروهًا[4]، وكذا كفه إياه في شعره كله مرة[5] أو مرتين، والشيخ يعلم (أن الخليل جعل المعاقبة في الطويل بسقوط الخامس من السباعي تارة وسقوط السابع أخرى)[6] أو إثباتهما جميعا، لكنه يحترس موسيقيًّا من الوجه الأول ويرفض الثاني ويذهب إلى (أن ثبات الحرفين في الشعر حسن)[7]، وأن بيت امرئ القيس في الرواية التي تثبت الحرفين مستقيم[8] في الغريزة ولا تنكره الحاسة إلا إذا سقط أحدهما.

ورغم استضعافه رواية البغداديين لبعض أبيات معلقة امرئ القيس بزيادة الواو في أولها، يتخذ هذه الرواية سبيلًا إلى استقباح هذه الزيادة وعدها عيبًا موسيقيًّا تطعن به قفا نبك (على ابن حجر وتزعم أنه ألف بجر، لأنه سلك بها حزومًا وجعل بعضها مخزومًا، وذلك أن رواة البغداديين يزيدون الواو في قوله: (وكأن ذرى رأس

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٠.

(٢) نفسه: ص ٦٢٩ - ٦٣٠.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ١٩/١.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٥.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٦-١٣٧، حيث يجزم بورود الكف في قوله: (ألا رب يوم لك منهن صالح)، ويذكر الاختلاف في قوله: (ألا إنما الدهر ليال وأعصر). وانظر ر. الغفران: ص ٣١٧، والصاهل والشاحج: ص ٤٨١، ورسائله / عطية: ص ١١٠.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٧.

(٧) نفسه: ص ٤٨١، وانظر: ص ٥٨٣، حيث إشارته إلى من غيروا الرواية كراهة الكف.

(٨) نفسه: ص ٤٨١. والمقصود رواية: (ألا رب يوم صالح لك منهم)، والشيخ يرفض هذه الرواية علميًّا رغم استحسانه لموسيقاها.

المجيمر)...)[١]، والخرم - رغم ذكر العلماء له - ليس ضعفًا [٢] في الموسيقى فحسب، ولكنه خروج بالنظم إلى النثرية وقبيحٌ (فَعَلَهُ من لا غريزة له في معرفة وزن القريض فظنه المتأخرون أصلًا في المنظوم)[٣]. ويمدح الشيخ في صفيه أبي الطيب (أنه كان شديد التفقد لما ينطق به من الكلام)[٤]، لكنه يبدو غير راض عنه - رغم تعصبه له - لخرمه[٥] الطويل في قصيدة له، والخرم لدى الشيخ نائبة[٦] تصيب موسيقى الشعر فتفسدها، ولذلك استحسن إنشاد من يزيد الألف في بيت أبي تمام المخروم (هن عوادي يوسف وصواحبه)، لأنه (أحسن في السمع وأجود)[٧].

وقد رد ابن المستوفى[٨] هذا الاستحسان عائبًا على الشيخ إفساد الرواية والمعنى بإضافة همزة الاستفهام، رغم أنه لم يجعل إثبات الألف رواية ثانية أو همزة استفهام، وإنما كان مقصوده أن المنشد إذا أضاف عند الإنشاد ألفًا لا معنى لها لإقامة الوزن اختفى الخرم وحسن الإيقاع في السمع، وسما عن أن يكون مثل الذي (يفعل قبيحًا في غير دار لأنه (أي الخرم) كالخارج من بيت الشعر إذا كان أول حرف منه ليس بمتوسط فيه، فهو كالذي يفعل شيئًا ينكر عليه وهو مستند إلى جدار غير متوارٍ به)[٩]. ويفيد هذا الاستقباح لقبض السباعي وكفه في الطويل، ولخزم أوائله وخرمها، أن

(١) رسالة الدواوين/ رسائله / إ. عباس:١/٢٠. وانظر استضعافه الرواية البغدادية في رسالة الغفران: ص ٣١٣ - ٣١٤.
(٢) انظر الفصول والغايات: ص ١٢٣، حيث الإشارة إلى نفور أذواق المحدثين من هذه الزيادة.
(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٤.
(٤) رسائله / عطية: ص ١١٢.
(٥) انظر رسائله / عطية: ص ١١٢، حيث يشير الشيخ إلى قوله: لا يحزن الله الأمير فإنني ... سآخذ من حالاته بنصيب.
(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.
(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٢١٦.
(٨) انظر ما نقله المحقق من كتاب المآخذ في تحقيقه لشرح التبريزي لديوان أبي تمام: ١/٢١٦ (هامش). وانظر في (هامش ١/٢٣٠) ما يشبه هذا الخلاف في تعليق ابن المستوفى على اقتراح الشيخ إنشادًا لأحد أبيات الطائي تجنبًا للزحاف.
(٩) الفصول والغايات: ص ١٤٦. وانظر: ص ١٤٤، حيث قوله: (ووجدت الجزء الأخرم كمسيء فيى غير دار، غير أنه أسند إلى جدار، فهو لذلك مبين الخرمات). وننبه على أن اعتباره الزيادة لغير معنى محمول على ما ذكره (الفصول والغايات: ص ٣٢٠) في تنبيهه على إلغاء «خلت» في قول الشاعر: (وفي الأراجيز خلت اللؤم والخور)، وكذا تنبيهه على أن «كان» ملغاة في قول الشاعر:
سراة بني أبي بكر تسامى ... على كان المطهمة الصلاب. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٥.

أبا العلاء كان يرى أن أكمل صورة موسيقية للطويل هي التي يكون فيها سالمًا من الزحاف والخرم[1]، فإن زوحف بما يصفه بالزحاف الخفي[2] لم تنكره الغريزة لأنها لا تحس به، ولا يتأتى ذلك في الطويل إلا عند قبض الخماسي: (فأما قبض ليس يبين فالقصائد به تستهين)[3]. ويبدو أن الشاعر شغف بقبض خماسي الطويل لخفائه في الغريزة حتى أصبح ذلك خصيصة في طويلياته، ولعله كان يعد ذلك من ميزات هذا الوزن كما يظهر من مقارنته بين بيتين من البسيط والطويل: (مثل قول الأعشى:

تسمع للحلي وسواسًا إذا انصَرفتْ

كما استعانَ بريحٍ عشرقٍ زجلُ

أول حرف ذهب منه عرف خلله وظهرت شكيته، ولم يتجمل فيصبر كما صبر قول امرئ القيس:

كدأبكَ من أُمِّ الحُويرثِ قبلها

وجارتها أمِّ الربابِ بمأسَلِ

قد ذهب منه أربعة أحرف ولم يعلم بنهابهن)[4]. فاحتمال بيت الطويل قبضَ الخماسي في أربعة مواضع دليل لديه على جزالته، ولذلك لم يكتف بالإكثار منه فحسب، ولكنه تجاوز ذلك إلى التشبه بامرئ القيس في قبض فعولن في البيت كله:

تجاوزه بالوثب كل طمرةٍ

تمازَجَ في فيها دَمٌ ورؤالُ[5]

---

(١) انظر قوله في السقط / ش: ص ١١٥٩: فلو كنت شعرًا كنت أحسن منشد ... سليم القوافي لا زحاف ولا خرم.

(٢) نفسه / ش: ص ١٣٠٢ حيث قوله: ما زاغ بيتكم الرفيع وإنما ... بالوجد أدركه خفي زحاف.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ١/١٩.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

(٥)سقط الزند / ش: ص ١٠٦١. وانظر:

هداه إلى ما شاء كل مهند ... يكون لأسباب الحتوف نجارا: ص ٦٤٧.

و: يغول سباع الطير ضنك قتامها ... فيسقط موتى أعقبا ونسارا: ص ١٤٥.

و: وتقنص أم الخشف ما أبهت لها ... فتحدث عنها نبوة وفرارا: ص ٦٣٤.

أما ما سواه من الزحافات فقد كان الطويل لديه أشرف من أن يفسد بها ولو في سياق لعبة تجريب القبح التي كان يلعبها أحيانًا في اللزوميات، ورغم ذلك لم ينج أحد أضرب هذا الوزن من شرك هذه اللعبة، فتقييد الضرب الأول لديه جد قبيح كما يتبين من قوله: (ولا يعلم شيء من الشعرالقديم جاء فيه الطويل الأول مقيدًا إلا أن يكون شاذًّا مرفوضًا، وذلك في التمثيل كقوله:

كـأنـي لـم أركـب جـوادًا لـلـذةٍ
ولـم أتـبـطـن كـاعـبًـا زانَـهـا الخـلـخـلْ
ولـم أسـبـإ الـزقَّ الـروي ولـم أقـل
لخـيـلـي كِـرِّي كـرةً بـعـد مـا تـخـذلْ

فمثل هذا لم يأت في الشعر القديم ولا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام إلا أن يجيء نادرًا أو متكلفًا، وقد جاء في أشعار المحدثين شيء من الطويل الأول مبنيا على الألف وهو الذي يسميه الناس المقصور فيقولون: مقصورة فلان يعنون ما رويه ألف)[1]، ووصفه إياه بالشاذ المرفوض يجعل القارئ مطمئنًا إلى أن شعره يخلو من هذا الشذوذ خلوه من الضرب المحذوف غير المردوف، لكننا نفاجأ بأنه اختار في إحدى لزومياته تقييد الطويل الأول بعد تنبيهه على قبحه وشناعته:

لـعـمـركَ مـا زوجُ الـفـتـاةِ بـحـازمٍ
إذا مـا الـنـدامـى فـي محـلـتـه غَـنَّـوْا
أتـى بـيـتـه بـالـراح والـشـرب لاهـيًـا
فـإمـا رنـوا نـحـو الـظـعـيـنـةِ أو زَنَّـوْا[2]

وما كان الشيخ ليتجرأ على مثل هذا القبح عندما كان منتسبًا إلى الشعر المجود في السقط أو عندما عاد إلى التجويد في الدرعيات، ولكنه كان يحس وقد

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٧ – ٣٨.

(٢) اللزوم: ٢/٦٣٨.

تورط في نظمية اللزوم بأن تجريب هذا الشذوذ[1] لن ينزل بالنظم إلى أبعد مما نزلت إليه بعض الأبنية التي تكلفها، وبأن الابتعاد عنه لن يعيد إليه الشعرية التي غابت بغياب السقطيات. وقد ذكر الشيخ من استعمالات الطويل نوعين آخرين هما الضرب المقصور والضرب المهتوك، لكنه لم يجعل لهما مكانًا في طويلياته كما سنبين.

II - البسيطيـات:

يعد الشيخ الضربين الأولين من جنس البسيط من أملاك الشعر، ويجعلهما كأضرب الطويل من أهل بيت مملكة الشعر، لكنه يكتفي بعد هذا الوزن وزيرًا بالقياس إلى الطويل. ورغم كون المجال الموسيقي للبسيط واسعًا ممتدًا كنظيره في دار الملك، يبدو إيقاعه المركب مختلفًا عن إيقاع سيده، فموسيقى الطويل بامتزاج النفس الهزجي والمتقاربي فيها ذات انسياب هادئ لوقوع الوتد في أول أجزائها، بينما تبدو موسيقى البسيط باجتماع الايقاع الخببي والرجزي فيها متقطعة ومتدافعة لوقوع السبب الخفيف في أول أجزائها، وهو اختلاف كان له بعض التأثير في تحديد غريزته لنسبة استعمال هذا الوزن بالقياس إلى الوافر والكامل[2] رغم حكمه النقدي بشرفه وتقدمه لدى المتجزلين عليهما.

فالبسيطيات الشريفة في السقط لا تتجاوز عشر قطع (١٩ ،١٢٪)، ست منها من الضرب الأول (٣١ ، ٧٪)، وأربع من الضرب الثاني (٤،٨٧ ٪). وهي نسبة جعلته – خلافًا للطويل – في الرتبة الرابعة بعد الكامل والوافر. وترتفع هذه النسبة ارتفاعًا واضحًا في اللزوميات فتبلغ (١٢،٢٥ ٪) ب ٣٩٩ قطعة، يتصدرها البسيط الأول بـ ٢٠٦ ق، ويأتي بعده البسيط الثاني بـ ١٩٣ ق. ولم ينافسه الطويل في هذه الكثرة كما أوضحت، وهو ما جعل له الرتبة الأولى في هذا الديوان. لكن هذه النسبة العالية

(١) قد يكون وجد في قرب الواو من الألف المقصورة ما يسوغ هذا الاستعمال.

(٢) انظر كشاف نسب استعمال الأوزان الجزلة في آخر هذا الفصل.

تتراجع من جديد عندما يتحول إلى نظم الدرعيات، فتنزل إلى (٦،٤٥ ٪) بدرعيتين اثنتين اقتسمتا الضرب الأول والثاني، وقد تبدو هذه القلة في السقطيات والدرعيات غريبة عن نزعة التجويد في الديوانين، ومناقضة لشهادته للبسيط بمشاركته الطويل في الشرف، إلا أن الرجوع إلى الموروث الشعري العربي يبين أنه لم يكن في ذلك مخالفا لكثير من الشعراء المجيدين، فمعاصره مهيار الديلمي الذي كان يشاركه في الانتساب إلى نفس المدرسة الشعرية لم يخصص للبسيط في ديوانه الكبير إلا ١٩ ق بينما حظي الطويل بـ ٨١ ق[1]، وهي ظاهرة تفيد أن استعمال كبار الشعراء لهذا الوزن القوي لم يكن يقترن بالضرورة بالإكثار منه، فالبسيط وزن مغرر يفتضح فيه أهل الركاكة والهجنة[2]، ولذلك كان الشعراء الحذاق يحرصون على تطويع إيقاعه أكثر من حرصهم على ركوبه.

إن الاحتراس من مزالق البسيط لا يعود إلى شك هؤلاء في قدرتهم على تطويعه، ولكن إلى حذرهم من كثرة ركوبه التي تجعلهم معرضين أكثر للوقوع في شركه. ولا تعود مزالقه هاته إلى صعوبته من حيث هو بناء، لأن الشاعر الفحل لا يستصعب الأوزان التي يركبها، ولكن إلى هشاشة إيقاعه رغم قوته، فالنقصان اليسير منه قد يكون سببًا في اختلاله كما اختل قول الأعشى المطوي (تسمع للحلي وسواسًا إذا انصرفت)، فبنهاب أول حرف منه (عرف خلله وظهرت شكيته ولم يتجمل فيصبر كما صبر)[3] الطويل على توالي القبض. أما إذا تتابع النقصان من البيت فإن الأذن تنكر موسيقاه وتحس باختلافها عن موسيقى غيرها من البسيطيات، كقول (الباهلي:

إنـــي أتــتــنــي لــســان لا أســـرُّ بــهــا

مــن عــلــو لا عــجــبُ فــيــهــا ولا ســحــرُ

---

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٤٨١، و: ص ٤٥١، حيث الإشارة إلى تقدم الكامل والوافر عليه في الرتبة.

(٢) انظر المرشد: ٣٦٢/١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

لو دخل معه قول القائل:

ارتحـــلـــوا غـــــدوةً فـانـطـلـقـوا بـكـــرًا

فـــي زمـــــرٍ مـنـهــم تـتـبـعـهـا زمــــرُ

لكان بعيدًا عن شكله غير ملائم له في وزنـه)[١]. أما إذا بولغ في النقص فإن هويته الايقاعية تغيب فيشك السامع في كونه حقيقة من البسيط كمثل قول القائل:

وزعــــمـــوا أنـــهـــم لـقـيــهـم رجـــلٌ

فـــأخـــذوا مـــالـــه وضـــربـــوا عـنُـقَـــهْ

فحال إيقاع البسيط في البيت قد (تغيرت حتى أنكرته الأذن ونفر منه الحس، فلو أقسم مقسم أنه لا يناسب قول زهير: (بان الخليط ولم يأدوا لمن بانوا)، ولا قوله: (إن الخليط أجد البين فافترقا)، لعذر في ذلك)[٢]. ويبدو أن غريزة الشيخ التي كانت تميل إلى انسياب موسيقى الطويل، كانت تجد في إيقاع البسيط رغم جزالته نوعا من الإنكسار الخفي يستره الامتداد ويُفضح عند أول جَزء يلحقه[٣]. فموسيقى الطويل بتقدم الأوتاد في أجزائه على الأسباب، والخماسي على السباعي، تنساب هادئة متنامية بينما يعوق تقدم الأسباب والأجزاء السباعية في البسيط دون مثل هذا الانسياب. وإذا كانت مستفعلن الرجزية في أول بنية البسيط تسمح للمنشد بنصب[٤] صوتي عال وسريع، فإن مجيء فاعلن بعدها بعسرها يكبح هذه السرعة، ويرغمه على الخفض قبل أن يعيده الإنشاد إلى سرعة مستفعلن وعلوها مرة ثانية لتشله فاعلن من جديد.

إن الجزء الخماسي في البسيط حاجز إيقاعي يعوق الاسترسال، ونجد في المصادر ما يدل على أن القدماء انتبهوا إلى عسر فاعلن وتأثيرها في بنية الأوزان فذكروا أن المديد جُزِئ في الاستعمال (لئلا تقع فاعلن في آخره، وهو لا يقع أصليًّا

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠ – ٥٨١.

(٢) نفسه: ص ٥٨٢.

(٣) نفسه: ص ٥٧٨ – ٥٧٩.

(٤) انظر العمدة: ٣١١/٢، حيث يشير ابن رشيق إلى أنواع الإنشاد.

أخر شيء إلا أن يكون من جزء نقص منه)[١]. وقد سكتوا عن الخبب لمجيء فاعلن في كل أجزائه، وحتى الذين استدركوه منهم قيدوا استعماله بالتخلص من عسر فاعلن بخبنه أو قطعه في الصدر والعجز مجوزين استثناءً مجيء العلة في الحشو خلافًا لما هو معروف عند العروضيين. وفي البسيط يختفي فاعلن من الأعاريض والأضرب مطلقًا لجزء الوزن، أو يقلل من عسره بخبنه وجوبًا في العروض وتخييرِ الشاعر بين خبنه أو قطعه في الضرب، وقد نظم بعضهم ضربًا غير مخبون، لكن ذلك يظل تكلفًا شاذًّا لا يلتفت إليه[٢]. ولذلك نعد هذا الانكسار الخفي الملابس لقوة إيقاع البسيط الخصيصة التي تفسر قلته النسبية في السقط والدرعيات، وتفسر أيضًا تقدمه في اللزوم لأن الشاعر جعل هذا الديوان المتن الذي لا يتحرج فيه من المغامرات الموسيقية وتجريب الايقاعات وأصوات القوافي ولو كانت ضعيفة.

ولم يكن البسيط ليذهب فيه إلى أبعد مما وصل إليه في تجريب القبح، وإن كان قد جعل هذا الوزن نفسه سبيلًا إلى تجريب بعض الايقاعات التي وصفها بالهوان والضعف. إن شرف البسيط يعود إلى جزالة إيقاعه، لكنها جزالة تخفي هشاشة قد تكون سببًا في الانحدار به نحو الليونة إذا لم يحترس الشاعر منها. وقد بدا الشيخ بدعوته إلى هذا الاحتراس رافضًا للأحكام المطلقة والقواعد المدرسية التي أوضح بها العروضيون استعمال الزحافات، فالطي لدى هؤلاء زحاف صالح في البسيط، لكنه لدى الشيخ تغيير قبيح تنفر منه الغريزة[٣] لتغييره هيئة الوزن وذهابه بأيده[٤] وقوته، والخبن الذي أجازه الخليل في الأجزاء السباعية كلها مرفوض لديه لا لقبحه فحسب، ولكن لأنه مفقود في أشعار العرب أصلا[٥].

---

(١) العيون الغامزة: ص ٥٦.

(٢) نفسه: ص ٦١. ومن هذا الشاذ قول بعضهم: وبلدة مجهل تمسي الرياح بها ... لواعبًا وهي ناء عرضها خاويةْ.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠. وانظر: ص ٤٤٧ و٥٨١.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٥، والصاهل والشاحج: ص ٢٦٢.

ويظل الخبن الذي استحسنه العروضيون فيه مطلقًا[1] الزحاف الذي لم يحذر الشيخ منه الشعراء، فهو يقول في سياق تتبعه لأنواع الزحاف في شعر أبي الطيب: (وأما البسيط فجاء فيه بزحاف يسمى الخبن، ولا تأثير له في الغريزة، ومنه ما يقع في جزء سباعي)[2]. وإذا كانت إشارته إلى عدم تأثير هذا الزحاف في الغريزة تدل على استحسانه له لخفائه، فإن العبارة الأخيرة تدل على أنه لا يستحسنه مطلقًا إلا في الخماسي خلافًا لما يذهب إليه العروضيون. وقد بدا هذا التقييد الغريزي لاستعمال الخبن واضحًا في دعوته النقدية الشعراء إلى مراعاة موقع الجزء السباعي من البيت قبل خبنه. فهذا الجزء في البسيط يكون الأول والثالث والخامس والسابع، وحكم الغريزة على الخبن في هذه الأجزاء مرتبط لدى الشيخ برتبة الجزء المخبون نظرًا لهشاشة الإيقاع. ولم يهتم العروضيون في مؤلفاتهم وهم يصوغون قواعد الزحاف بمثل هذه الأحكام اللطيفة التي يهدي إليها الحس الشعري وحده وتعجز عنها الأقيسة.

فالشيخ قد أحس بغريزة الشاعر الناقد بأن الجزء الثالث هو مقتل البسيط فمنع زحافه مطلقًا، وامتحن قدرة الجزء الأول على تحمل الخبن فوجده صبورًا فحسنه فيه، وسكت عن السباعيين الآخرين لمَّا وجدهما لا قادرين ولا عاجزين: (من كان ذا عقل سيط فهو كالجزء الثالث من البسيط، أي نقص غيره مجه السمع وأنكره، إن طوي فكأنه عقد ولوي، وإن خُبِنَ عيب بذلك وأبن، وإن خبل فأسير حبل، ومن كان فيه خير وشر والشر عنده أكثر، فهو في الدول كالجزء الأول، أما خبنه فخفي، وأما غيره فبين جلي، والله ساتر العيوب)[3]. فالجزء الثالث – لدى الشيخ – (أي حذف سقط منه بان لصاحب الذوق، وليس كذلك باقي الأجزاء)[4]. ولا تعد العبارة الأخيرة استحسانا للزحاف في ما سوى هذا الجزء مطلقًا، فمقصوده أن هذا الجزء أضعف

---

(١) انظر قول ابن عبد ربه: (والخبن فيه حسن). العقد الفريد: ٤٥١/٥.

(٢) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٤.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٤) نفسه: ص ١٤٤. كذا في النص المطبوع ولعل الصواب: أي حرف سقط منه.

من أن يتحمل حتى ما خفي في غيره من الزحاف فاستحسن. وخلاصة هذا التصور للخبن في البسيط أن حكم العروضيين بحسنه فيه مطلقا يجب أن يصحح بتدقيقه، ليصبح الزحاف فيه حسنًا حسب مصطلحات العروضيين في الخماسي مطلقًا، وفي السباعي الأول لخفائه فيه:

وإن ألــق شـكـوي ألـقــه تحــت خفـيــةٍ

كـجـزء بـسـيـطٍ أول مُــــسَّ بـالخــبــن[١]

وليصبح قبيحًا في السباعي الثاني أي الجزء الثالث لبيانه فيه، وصالحًا في السباعيين الآخرين لحياد الغريزة تجاهه فيهما. ونجد في حديث الدماميني عن زحافات البسيط ما يفيد أن أحكام الشيخ العروضية الذوقية قد وجدت طريقها في العصور اللاحقة إلى مؤلفات بعض العروضيين رغم تقيدهم بالقواعد، فقد ذكر أن علماء العروض يشيرون إلى أن هذا البحر يدخله من الزحاف الخبن في الخماسي والسباعي لحسنه فيهما، ثم عقب بقوله: (قلت: هكذا قالوا، ويظهر لي أن الخبن في السباعي إنما هو حسن في أول الصدر وأول العجز، فليعتبر ذو الطبع السليم)[٢]، وفي استدراكه هذا نظر غير خفي إلى ما قاله الشيخ قبله. لقد حذر الشيخ الشعراء من المزالق الايقاعية لجزالة البسيط الهشة، وحرص في نظمه على الرفق بها صونًا للإيقاع من الضعف، فنضد بسيطياته كما نضدها ذو الرمة[٣]، وجنبها الزحافات المستقبحة مكتفيًا بالخبن الخفي في الأجزاء الخماسية وفي السباعي الأول كما في قوله:

هـــمُ الـسِّـبـــاعُ إذا عَـــنَّــتْ فرائـسُـهـا

وإنْ دعــوتَ لخـيـرٍ حَــوّلــوا حُــمُـرا[٤]

---

(١) اللزوم: ٢/٥٣٧..

(٢) العيون الغامزه: ص ٥٩.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠، حيث يبدي إعجابه ببسيطيتين لذي الرمة، لخلوهما من الزحاف المعيب.

(٤) اللزوم: ١/٤٩٦.

وقد ذكر بعض الدارسين أنه وقف على بيت مطوي هو قوله في اللزوم:

فجهِّزيني لحاكِ اللَّهُ والدَّةً
عَلِّيْ أُتَبِّعُ أَصْحابِي فأنتجز[1]

والطي يكون واضحًا إذا ما قرئ البيت كما قرأه الدارس فحرك ياء عَلِّيَ وسكَّن تاء أَتْبَعُ، لكن هذا الزحاف الذي يستقبحه الشيخ يختفي إذا ما أنشد البيت بتسكين ياء عَلَيْ وتحريك تاء «أتَبِّعُ» وتشديد بائه مكسورة، من تبَّعَهُ يُتَبِّعُهُ إذا اتَّبَعَهُ وسار في أثره. وقد يكون طوى الجزء قاصدًا لأنه كما ذكرت جعل اللزوم ديوانًا لتجريب الاستعمالات المكروهة، ويرجح ذلك أن خروجه من الجزالة التي انفرد بها الضرب الأول والثاني من البسيط إلى ركاكة أضربه الأخرى، إنما كان في هذا الديوان لا في السقط والدرعيات كما سيتضح. ورغم ذلك كان هذا الوزن الذي قل فيهما السبب في ارتفاع الأوزان الشريفة في ديوان اللزوم بكثرة ضربيه الأولين فيه، فقد بلغت نسبة هذه الأوزان فيه (١١ ، ٤٨ ٪)، متجاوزة بعض الشيء - لكثرة المقطوعات اللزومية - نسبة نظيراتها في السقط (٦٦، ٤٢ ٪) والدرعيات (٩٣ ، ٤١٪)، وإن كان حظ السقطيات من الأوزان القوية قد جعل نسبة الأوزان الجزلة مجتمعة (شريفة وقوية) تفوق فيه نظيرتها في اللزوم.

ثانيًا - الأوزان القوية:

يذكر الشيخ بعد رتبة الأوزان الشريفة التي وسمها بأملاك الشعر رتبة تليها جزالة وشرفا هي رتبة الأوزان القوية التي يجعلها بمثابة الرؤساء بالقياس إلى الأوزان الملوك، فرؤساء زعيم الروم إلى جانبه (يجرون مجرى الكامل والوافر لأنهما لا يبلغان رتبة أملاك الشعر وهي خمسة: الطويل بضروبه الثلاثة، والضربان الأولان من البسيط)[2].

---

(١) انظر مذاهب أبي العلاء في اللغة: ص ٢٧٦، واللزوم:١/٦٢٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٧.

ولا يعني تأخر هذين الوزنين عن الرتبة الأولى أن الشيخ كان يستضعفهما، فأضربهما المقدمة – لديه – تشارك الأضرب الخمسة الأولى في القوة وتنتسب مثلها إلى طبقة الأوزان الجزلة: (ويلي هذه الخمسة في القوة ثلاثة أوزان وهي الوافر الأول كقوله:

أحـــــــادرةٌ دمـــــوعـــــك دار مـــيٍّ

وهـــائـجـــةٍ صـبـابـتـــك الـرســــومُ

والكامل الأول كقول النابغة: (أمن آل مية رائح أو مغتد)، والكامل الثاني)[1]، إلا أنه اعتبر البناء الثماني الأجزاء في الطويل والبسيط اكتمالًا لم يحظ به البناء السداسي لأطول أضرب الوافر والكامل، ولذلك جعل ما بني على ثمانية أجزاء من البيوت قصورًا للملوك والأمراء، وما بني على ستةٍ منازلَ (دون تلك في الرتبة)[2] تناسب من هم دون الأمراء.

ورغم ذلك فقد تميز الوافر والكامل بكثرة المتحركات فيهما على الطويل والبسيط تميزًا جعل الغريزة تميل إليهما ميلها إلى السابقين، وقد تجلى هذا الميل في كثرتها في ديوانه كثرة نافست بها الأوزان الشريفة، فقد بلغ ما قوي من أضربهما في سقط الزند ٢٨ قطعة (١٤، ٣٤٪)، وفي اللزوم ٤١٨ قطعة (٣٢،٢٦٪)، وست قطع (١٩،٣٥٪) في الدرعيات، موزعة بينهما توزيعًا يكشف عن أن الوافر كان من الأوزان المحببة إلى غريزة أبي العلاء كما سيتبين.

I – الكامليات:

يصف الشيخ الكامل بأنه وزن (كمل في حسنه)[3]، ويعود كماله – لديه – إلى كثرة حركاته[4] التي اختص بها دون كل الأوزان المستعملة، وهي خصيصة في البناء

---

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٣ – ٢١٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٦ – ٥١٧.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٧.

(٤) نفسه: ص ١٠٠، وانظر الفصول والغايات: ص ٣١٨.

جعلت إيقاعه قويًّا متجلدًا لا يبين فيه الخور ولا الضعف عند النقصان منه، إذ (تذهب منه ست حركات فلا يغيض ذهابهن منه بل يمكث على السجية المعهودة، ولا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة، كما قال عنترة:

بكرتْ تخوِّفني الحتوفَ كأنني
أصبحتُ من غرضِ الحتوفِ بمعزلِ ...
إني امرؤ من خير عبسٍ منصبًا
شطري وأحمي سائري بالمنصل

فالبيت الذي قافيته «بالمنصل» قد ذهبت منه حركات ست، وهو في الغريزة كغيره من الأبيات لم يبن فيه الخلل ولا التقصير)[1]. ويبدو أن الزمن الذي يستغرقه إنشاد هذه المتحركات كان لدى الشيخ المعيار الذي يميز الكامل المضمر في الحس من أول الرجز وثانيه، فالعروضيون يلحقون ما أضمر منه أو وقص أو خزل بالرجز[2]، لأصالة مستفعلن فيه وسهولة تحوله إلى مفاعلن أو مفتعلن خلافًا للكامل، إلا أن يرتفع اللبس بورود متفاعلن سالمًا من الزحاف في أحد الأبيات. وهذا الالتباس تداخل رياضي مجرد يظهره التقطيع العروضي، وقد أدرك الشيخ ذلك وحذر المتلقي منه لأن هذا الوزن إذا أضمر ظُنَّ (البيت الذي فيه الزحاف من تام الرجز لأن الكامل الأول والثاني إذا أضمرت أجزاؤهما كلها أشبها أول الرجز وثانيه)[3].

لكن هذا التشابه العروضي يصبح لديه صوريًّا إذا ما حكم معيار الإنشاد، فالمنشد الذي ينفر من الجزء الموقوص (مفاعلن) أو المخزول (مفتعلن) إذا لم يمط الثاني والثالث عند إنشاد الكامليات، يرتاح إلى نفس الجزأين عند الارتجاز

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٦ – ٤٤٧.
(٢) العيون الغامزه: ص ٦٥.
(٣) رسائله / عطية: ص ١١٧، وانظر الفصول والغايات: ص ٣١٨، حيث يشير إلى التباس الكامل الأول المضمر بالرجز الأول السالم.

بالرجزيات، لكنه لا يحس بهذا التعثر عند أداء متفاعلن المضمر لأنه جزء مستقل في رأي الشيخ ببطئه الكاملي عن شبيهه مستفعلن المتميز بسرعته الرجزية. ولا نجد في مقاييس العروضيين الرياضية ما يدل على أنهم راعوا مثل هذه الخصائص الإيقاعية التي وصف بها أبو العلاء هذين الجزأين ليبين أن القيمة الكمية الصوتية للجزء التي تظهر عند الإنشاد هي صورته الحقيقية، لا القيمة النظرية الرياضية التي يسجن فيها العروضيون عدة أجزاء تبدو لهم في ظاهرها متشابهة رغم تباينها الصوتي. وتظهر هذه التفرقة في قوله مخطئًا على لسان الصاهل من توهم أن صوت الحمامة المترجم بـ «يافاختةْ» هو سدس الرجز لا الكامل: (وليس الصوت الذي تقول فيه بزعمهم «يافاختهْ» مخالفًا للصوت الذي هو عندهم «عبد الصمدْ»، بل هما فن واحد ووزن في الحس متساو... وأما قولك وقد استمر بك عجبك ومدك في المقال غيك: إن قولها «يافاختهْ» سدس الرجز، فكيف جعلتها راجزة، والرجز إنما تقوله العرب في حداء الإبل ومراس الأعمال... والفاختة إنما تصيح هذه الأصوات في أولى أوقاتها بالمسرة وأجدر زمانها بالدعة. ودليل ذلك تأيدها في الصوت ومجيئها به على رسل... ومن تفقد ذلك عرفه، فكيف حكمت على صوتها أنه رجز ولم تحكم عليه أنه من الكامل المضمر؟ إنك لغبين الرأي فاسد القياس)[1].

فإنشاد متفاعلن المضمر – إذن – يتطلب زمانًا أطول مما يتطلبه الارتجاز بمستفعلن لتأيد المنشد وتمهله في الكامليات، وعجلة المرتجز وسرعته في الرجزيات، ويترتب عن ذلك أن ورود متفاعلن غير مضمر لا يرفع الالتباس بسلامته من الزحاف، ولكن بهديه المُقطِّع إلى زمن الإنشاد الكاملي الذي يفرض عليه أن ينتقل من العجلة إلى الترسل والتمهل، وهي نتيجة تلزم العروضيين بأن يسلموا بأن القصيدة التي تضمر كل أجزائها تظل كاملية إذا ما أنشدها الشاعر أو من ينوب عنه فحدد الزمن الإيقاعي

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠ – ٢٠١.

لمتفاعلن المضمر فيها، باحتفاظه عند الوقف القصير بنفس الزمن الذي يستغرقه أداء المتحركات، ولذلك جاز إضمار أجزائه كلها[1]، ولولا أمن اللبس ما كانت غرائز القدماء لتقبل هذا الإطلاق.

إن قوة هذا الوزن تكمن في خصوبة حركاته والامتداد الزمني الذي تسمح به وتمنع التسكين من الإخلال به، ولميل الغريزة إلى هذه الخصوبة الحركية كثر في أشعار الفحول والحذاق – ومنهم أبو العلاء – الضربان الأول والثاني منه دون سواهما لجزالتهما، فقد بلغ مجموع ما نظمه على هذين الضربين في سقط الزند ١٥ قطعة (٢٩، ١٨٪)، وفي اللزوم ٢٠٧ قطع (٪٠٣، ١٣)، بينما اكتفى في درعياته بقطعتين فقط (٤٥، ٦٪) لينحو ببعضها منحى رجزيًّا كما تبين[2]. لقد مدح الشيخ في الكامل كونه وزنا (تجتمع فيه ثلاثون حركة، ولا تجتمع في غيره من الأوزان)[3]، ومقصوده الضرب الأول لأنه وحده ينفرد بهذه العدة، إذ (ليس في الشعر ما يجتمع فيه ثلاثون متحركًا إلا هذا الضرب)[4]. ويفهم من قول الشيخ: (واحشرني رب كاملًا كبيت العبسي ما له من سي)[5]، أنه يرد تسمية هذا الوزن إلى هذا الكمال الذي توافر في ضربه الأول، ولذلك نجده يقدمه على أخيه في القوة والجزالة، فقد بلغ ما نظمه عليه في السقط ١٠ قطع (١٢،١٩٪)، وفي اللزوم ١٢٢ قطعة (٧،٦٨ ٪)، بينما لم يحظ الضرب الثاني إلا بخمس سقطيات (٦،١ ٪) أي نصف العدد الأول، و٨٥ لزومية (٣٥، ٥٪) أي ثلثي العدد، أما الدرعيات فقد انفرد كل واحد منهما فيها بكاملية (٣،٢٢ ٪). ولصون هذا الاكتمال اكتفى في كامليته بالإضمار دون غيره من الزحافات لخفائه، وقد انتهى من استقرائه لكامليات الفصحاء والمتأخرين إلى أن الشعراء كانوا مجمعين

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣١٨. ومنه قول عنترة: إني امرؤ من خير عبس منصبًا نفسي وأحمي سائري بالمنصل.

(٢) انظر ما تقدم عن الدرعيات: القسم الثاني، وما يأتي.

(٣) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

(٤) نفسه: ص ١٣٧. وقد ورد في النص المطبوع «اثنان وثلاثون متحركًا»، وهو تصحيف صريح.

(٥) نفسه: ص ١٣٥. وهو يقصد قول عنترة: وإذا صحوت فما أقصر عن ندى ... وكما علمت شمائلي وتكرمي.

على استقباح الخزل والوقص، ورغم أن بعض العروضيين[1] عدوا الأخير صالحًا خلافًا للخزل القبيح، يظل هذا التغيير لديه زحافا مكروها[2].

ولشبه الإجماع هذا لم يعد تركهما مزية للشاعر: (وقد يجيء الخزل والوقص في ضروب الكامل القصيرة أكثر من مجيئه في الأولين... ومع هذا فليس لتاركهما تلك المزية، لأن الغالب على الشعر القديم والمحدث ترك هذه الأنواع من الحذف)[3]. أما الإقعاد أو الإرعاد[4] أو ما (يجب أن يكون اسمه على منهب الخليل والأخفش القطع)[5]، فالاختيار السليم لديه تجنبه[6] وإن كان بعض الفصحاء قد استعملوه، لأنه يعرقل انسياب الإنشاد ويشل الايقاع فيبعده عن الجزالة وينزل به إلى رتبة الأوزان المستضعفة لاضطرابها: (ولو كان لقول الأعشى:

ومصابُ غاديةٍ كأنَّ تجارًا

نشرتْ عليه بِزها ورِحالها

ما شاء الله من الثمر والغلة لم تعرض لأخذه قفا نبك، لأنها ملكة ولأنه مقعد)[7]. ومثل هذا الحرص على صون اكتمال موسيقى الكامل وامتداد حركته يفسر لزومه الردف في ضربه الثاني[8]، واكتفاءه بضربيه القويين في كل أشعاره[9]، رغم أن هذا الوزن يعتبر بضروبه التسعة أغنى الأوزان كلها بالايقاعات المتنوعة، فغريزته ومنهبه

---

(١) انظر مثلاً العقد الفريد: ٤٥٦/٥.

(٢) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣، حيث قوله: (ومن روى (تَشْأى العيون أولَقا) صار في البيت زحاف يكره، وهو الذي يسمى الوقص).

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٧. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٢، حيث يعد الخزل إخلالاً باستقامة الوزن.

(٤) انظر رسائله / عطية: ص ١١٨. والمقصود قطع العروض (متفاعي).

(٥) ف. والغايات: ص١٣٥. وانظر الإشارة في نفس الصفحة إلى أن الأخفش ذكره في ما أغفله الخليل، وإلى أن أبا عبيدة يسميه الإقواء.

(٦) رسائله / عطية: ص ١١٨.

(٧) رسالة الأخرسين / رسائله / إ. عباس: ٦٩/١.

(٨) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٥، حيث يشير إلى أن الردف لازم في الضرب الثاني من الكامل إلا أن يشذ استعماله غير مردف.

(٩) إلا نماذج جد قليلة سنقف عندها في مبحث لاحق.

الشعري كانا يغريانه بخصيصة واحدة في الأوزان هي خصيصة الجزالة والقوة لا الرقة واللين.

II - الـوافـريـات:

يشارك الوافر الكامل في الانتساب إلى دائرة المؤتلف، ويشبهه في كثرة الحركات لاجتماع السبب المنتشر والمضطرب[١] في فواصل أجزائهما، لكنه يختلف عنه بورود فواصله متأخرة عن الأوتاد، وهو تأخر يحول الثقل الرزين الذي تستريح له الغريزة في أجزاء الكامل إلى ثقل مبالغ فيه، ينجم عن إحساس السمع بعجز موسيقى الجزء عن التصاعد أو الاحتفاظ بالتوازن لوقوع الوتد في أوله وتوالي الحركات بعده. وقد أحست طباع القدماء بهذا الثقل فصححت هذا الخلل الموسيقي بحذف السبب الخفيف من آخر الفاصلة وتسكين السبب الثقيل ليصبح (فعولن) آخر ما يصل إلى السمع عند الإنشاد، وهذا التقويم الغريزي هو ما عبر عنه العروضيون بلزوم القطف فيه وعدم استعماله على صورته الدائرية، فقد ذكروا أنه (إنما التزم في الوافر أن يستعمل مقطوفًا لأنه شعر كثرت حركاته فاستثقلت، فحذف من آخر عروضه وآخر ضربه تسهيلًا وتخفيفًا، وآثروا من الحذف ما بقي به الشعر عذب المساق لذيذ المذاق وهو القطف)[٢].

وهذه العذوبة التي تنشأ من استعماله مقطوفًا هي ما قصد إليه أبو العلاء بجعله الوافر عند الإنشاد (تعلة للمسافر)[٣]، لأن تليين الثقل بالانتقال إلى فعولن يمنحه بعض رقة المتقارب، وهي رقة إذا مازجتها طلاوة الهزج بعصب مفاعلتن أضفت على الايقاع نفسًا طويليًّا جليلاً، وعذوبة تفوق في تأثيرها المطرب عذوبة الطويل نفسه. ويبدو هذا التفوق في الإطراب واضحًا عند مقارنة استعمال الوافر من حيث هو ضرب بما سواه

---

(١) يستعمل أبو العلاء مصطلح المنتشر لوصف السبب الثقيل، والمضطرب لوصف السبب الخفيف. انظر الفصول والغايات: ص ١٣٣.

(٢) العيون الغامزه: ص ٦٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٧.

من أضرب الأوزان الأخرى، فخصيصة الإطراب المقترن بالجزالة هذه مقصورة في الوافرعلى الضرب الأول المقطوف وحده، ولذلك لم يسمح الشيخ للضربين الآخرين بأن يشاركاه في حمل بعض المعاني الشعرية ولو للتجريب كما جرب إيقاع ما لان وضعف من أضرب الكامل والبسيط.

فالوافريات قد بلغت في السقط ١٣ قطعة (٨٥، ١٥٪)، وفي اللزوم ٢١١ قطعة (١٣،٢٨٪)، وأربع قطع في الدرعيات (١٢،٩٠٪)، وكلها من الضرب الأول. وهي نسب تدل على تقدمه على جنس الكامل في اللزوم وعلى البسيط في السقط وعليهما جميعًا في الدرعيات، لكننا عندما ننظر إلى هذه الوافريات من حيث هي ضرب واحد ونقيسها إلى ما نظمه على كل ضرب من أضرب الأوزان الأخرى كلِّها جزلةً ولينةً، نفاجأ بأن الوافر الأول قد جذب بعذوبته غريزة الشاعر فقدمه في سقط الزند واللزوم تقديمًا مطلقًا على أضرب الطويل والبسيط والكامل كلها[1] من حيث هي أضرب لا أجناس، وكذا على نظيراتها في الدرعيات إلا الطويل الثاني، وهو استثناء يفسر المنحى الحماسي الذي نحاه الشاعر في اختيار بعض أوزانها.

ويجعل العروضيون – كعادتهم في تقسيم الزحافات – للوافر زحافًا حسنًا هو العصب، وآخر صالحًا هو النقص، ويستقبحون فيه العقل، وكرمُ السوس – في رأي الشيخ – يحيد بالشعراء عن شناعة[2] الوافر بالزحافين الأخيرين، لكنه لا يعد اجتنابهما فضيلة يحمد[3] عليها الشاعر لأن العقل مفقود[4] في شعر العرب، و(أما النقص فقليل كقلة العقل، إلا أنه قد جاء بيتان يحملان عليه ولهما وجه غيره)[5]. ويحذر الشيخ الشعراء من خرم مفاعلتن سالمًا ومعصوبًا رغم وروده[6] في الشعر،

---

(١) فضلًا عما دونها من الأوزان.
(٢) رسائله / عطية: ص ١١٣.
(٣) نفسه: ص ١١٥.
(٤) نفسه: ص ١١٣.
(٥) نفسه: ص ١١٣.
(٦) نفسه: ص ١١٦. وانظر قوله في اللزوم: ٢/٨٣: أخو الحرب كالوافر الدائري ... أعضب في الخطب أو أعقص.

أما (الخرم في المعقول فليس تركه بفضيلة إذ كانا مهجورين في الجاهلية والإسلام)[1]. ويظل العصب وحده النقصان المقبول لديه وإن كثر، لأنه (زحاف لا يبين في الغريزة على معهود الناس كما قال عمرو بن كلثوم:

أبــا هــنــدٍ فــلا تــعــجــلْ عــلــيــنــا
وأنــظــرنــا نــخــبِّــرك الــيــقــيــنــا

فهذا معصوب في أربعة مواضع وهو محتمل لا ينكسر)[2]، ولخفائه ينقض الرأي الذي زعم أن الشاعر حرك الياء كراهة للعصب في قوله:

أبــيــتُ عــلــى مــعــاري فــاخــراتٍ
بــهــنَّ مــلــوب كــدم الــعــبــاطِ

لأن (في هذه الطائية أبياتًا كثيرة لا تخلو من زحاف، وكل قصيدة للعرب غيرها على هذا القري، وكذلك قوله:

عَــرفــت بــأجــدثٍ فــنــعــاف عــرق
عــلامــاتٍ كــتــحــبــيــرِ الــنــمــاطِ

فيه زحافان من هذا الجنس، ثم يجيء في كل الأبيات إلا أن يندر شيء)[3]، ولأنه لو قال: «على معار فاخرات» (لم يخل بالبيت، وإنما كان ينقصه حركة لا يشعر بها في الغريزة)[4]. ومن الأحكام اللطيفة التي انتهى إليها ذوق أبي العلاء وخبرته بعد استقرائه لاستعمال الوافر في أشعار الفصحاء، أن هذا الوزن لا يرد مقيدًا إلا أن يتكلف، ولم يفته إيراد ابن القارح لقول الشاعر المحدث:

أبــا عــثــمــانَ أنــتَ قَــريــعُ قَــومــكْ
وجــودكَ لــلــعــشــيــرةِ دونَ لــومــكْ

(١) رسائله / عطية: ص ١١٦. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٨، حيث الإشارة إلى أنواع الخرم التي تدخل الوافر فتخل به.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٩.
(٣) رسالة الغفران: ص ٣٦٩ – ٣٧٠.
(٤) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

تمتع من أخيكَ فما أراهُ
يراكَ ولا تراه بعد يَومكْ[1]

فعقب على البيتين بقوله: (والبيتان اللذان رواهما الناجم عن ابن الرومي مقيدان، وما علمت أنه جاء عن الفصحاء هذا الوزن مقيدًا إلا في بيت واحد يتداوله رواة اللغة، والبيت:

كأنَّ القومَ عشُّوا لحمَ ضأنٍ
فهم نعجونَ قد مالتْ طِلاهمْ

وهذا البيت مؤسس، والذي قال ابن الرومي بغير تأسيس)[2]. والعبارة الأخيرة ليست استحسانًا للوافر المقيد إذا أسس، ولكنها إبراز لشناعته إذا قيد مجردًا بالقياس إلى ما هو دونه قبحًا، وإلا فإشارته إلى تداول الرواة للبيت تظل التنبيه الضمني على أنه من الشواهد العلمية، والشاهد العلمي لديه ليس ملزما لأهل الغريزة من حيث هو شعر كما اتضح[3]. ودقة هذا الحكم تجعلنا نعتقد أن الشاعر في بناء قوافي بعض وافرياته كان يتعمد أن يضلل النقاد ويوهمهم بأنه أخل باستعمالات الفصحاء، ومن بين هذه الوافريات درعيته:

غَدا فوداي كالفُودينِ ثقلاً
وأضحى الشيبُ بينهما عِلاَوَهْ[4]

وأختها (عليه السابغات فإنهنْ)[5]، ولزوميته (لأمواه الشبيبة كيف غضنهْ)[6]. وقد وصف بعض الفضلاء في مبحث له عن هاءات القوافي الشيخ بأنه (افتن في استعمال هاءات السكت وأغرب فيها مع إجادة في ذلك، لا سيما في ما نظمه في الوافر، وقد التزم في كل ذلك ما لا يلزم)، ثم عقب بقوله: (وأجود قصائده من هذا النوع عندي درعيته:

(١) انظر رسالة ابن القارح: ص ٤٠.
(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٣.
(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول.
(٤) الدرعيات / سقط الزند / ش: ص ١٨٧٨.
(٥) نفسه / سقط الزند / ش: ص ٢٠٠١.
(٦) اللزوم: ٢/٥٢٢.

عـلـيـكَ الـسـابـغـاتُ فـإنـهـنـه
يـدافـعـن الـصـوارم والأسـنـهْ)[1]

وإشارته إلى أن الشاعر لزم ما لا يلزم تفيد أنه يعد الهاء هي الروي، وهو نفس ما يستفاد من إشارته في كتاب آخر إلى أنه في الدرعيتين المذكورتين التزم (حرفين على النحو الذي في اللزوم)[2]. وقد تبعه دارس آخر في هذا الوهم وهو يتعرض للروي المقيد وللهاء الساكنة باعتبارها أوضح الرويات المقيدة في سقط الزند[3]. ولم تخل إشارة طه حسين إلى التزام الشيخ ما لا يلزم [4] في قوافي اللزومية المذكورة من شبهة الوهم. ومفهوم كلام هؤلاء النقاد أن الهاء الساكنة في هذه الوافريات هي الروي، وأن ما قبلها ملتزم غير لازم، والواجب حسب هذا الوصف أن يكون الشيخ قد استعمل نفس الوافر المقيد الذي استقبحه ونبه على نفور الفصحاء منه، لكن هذا اللبس يرتفع عندما نعود إلى معيار أبي العلاء الذي يجعل الروي في البيت الأول الواو، وفي البيتين الآخرين النون، أما الهاء فهي للوصل لأنها لا تكون رويًّا إلا إذا سكن ما قبلها أو كانت من سنخ الكلمة، أما إذا تحرك ما قبلها (وهي للإضمار أو للتأنيث أو للوقف مثل قولك: يديه وغلاميه وذاكيه وضاريه، فهي وصل لا غير، ولا يجوز أن تجعل رويًّا)[5]. ورغم ذلك نجد بعض الإشكال في أسلوب استعماله الوافر في لزومياته المقصورة:

سـريْـنَـا، وطـالـبـنـا هـاجـعٌ
وعـنـدَ الـصَّـبـاحِ حَـمـدنـا الـسُّـرى
بـنـو آدمٍ يـطـلـبـون الـثَّـرا
ءَ، عـنـد الـثريَـا وعـنـد الـثَّـرى[6]

---

(1) المرشد: ١/٦٥.

(2) القصيدة المادحة: ص ٨٦. والملاحظ أنه يقول في الصفحة ٩٥: (وقصيدته النونية عليك السابغات فإنهنه).

(3) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨.

(4) مع أبي العلاء في سجنه: ص ١٦١ – ١٦٢.

(5) مقدمة اللزوم: ١/٣٢..

(6) اللزوم: ١/٧٦.

فهذه اللزومية قد وردت في فصل الألف، والراء فيها حرف غير لازم تكلف الشيخ لزومه قبل الروي، وهي بذلك تعد من الوافر المقيد. ويبدو أن الشاعر لم يكن يستقبح هذا الاستعمال لسببين: أولهما أن التقييد في اللزومية لم يأت بالسكون الصريح، ولكن بالمد الذي يعد عند الإنشاد نظيرًا لعدة متحركات، وهو ما يجعله شبيها بخفة تقييد الطويل الأول في المقصورات[1] رغم شذوذه في غيرها. والثاني أن التزام الراء يجعل القصيدة عند تجاوز التكلف أو عند فصلها عن الديوان رائية صريحة، لأن المقصورات لا تنسب إلى الألف إلا إذا اختلف ما قبلها[2] أو قيد الإنشاد طريقة أدائها[3]. وقد ذكر الشاعر نفسه في ديباجة فصل الألف أن لزوميات هذا الفصل يمكن أن تنسب إلى الحرف الذي قبل الألف بجواز عدها وصلا[4] وهو الأقوى في النظم[5]، ولذلك تعتبر هذه الوافرية المقصورة المقيدة في ظاهرها رائية مطلقة فرض قضاء حق التأليف[6] المتكلف على الشيخ أن يوردها في الفصل المذكور. إن عذوبة الوافر في الأول في سمعه كانت ألذ من أن يشنعها بالخروج إلى الأضرب اللينة المستضعفة كما فعل في بعض البسيطيات والكامليات، أو بتجريب الاستعمالات الشاذة كما فعل في إحدى الطويليات، ولذلك كانت موسيقى الوافر في دواوينه الثلاثة صورة للعذوبة الجزلة الصافية التي لم تشبها حتى في اللزوم شائبة التجريب واللعب بالايقاعات.

لقد كانت جزالة الايقاع هي السمة التي ارتضاها مذهبه الشعري وغريزته في الأوزان، ولم تخرج هذه الجزالة لديه عن خمسة أضرب شريفة من الطويل والبسيط وثلاثة أضرب قوية من الوافر والكامل، وهو عدد قليل بالقياس إلى الأضرب الثلاثة

---

(١) انظر ما تقدم، ومقدمة اللزوم: ١/٣٧ - ٣٨.

(٢) انظر العقد الفريد: ٥/٥٠٢.

(٣) انظر مقالة: البنية الصوتية في الشعر بين الكتابة والإنشاد / مجلة دراسات سيميائية، العدد: ١٩٨٨/٢: ص ٣٣.

(٤) اللزوم: ١/٧٢.

(٥) مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(٦) نفسه: ١/٣٩.

والستين(٦٣) التي ذكرها الخليل وغيرها[1] من الأضرب المستدركة والمولدة. لكن هذا المجال الايقاعي المحدود كان في غريزته ومعاييره النقدية أقدر من كل ما سواه على استيعاب الشعرية في صورتها الصافية الأصيلة، فهذه الأوزان بكثرة حروفها وحركاتها وانسجام أجزائها استطاعت أن تجمع بين الرزانة الايقاعية والعذوبة الجزلة البعيدة عن التخنث، لتكون القالب الذي يمكن الشاعر الجاد من أن يبلغ غرضه[2] ويطرب السمع في آن واحد، لذا لا نستغرب أن تكون الأوزان الجزلة التي لا تتجاوز ثمن الأضرب الخليلية قد هيمنت على متنه الشعري كله وتحكمت في موسيقى ثلاثة أرباع ما نظمه، فقد ركب أبوالعلاء أوزان المتجزلين في ٦٣ سقطية من ٨٢، و١١٨٢ لزومية من ١٥٨٨، و١٩ درعية من ٣١، أي ما نسبته على التوالي (٨٢، ٧٦٪) و(٤٣، ٧٤ ٪) و(٦١،٢٩ ٪). ولا يعد تراجع هذه النسبة في الدرعيات دليلًا على تحول تصوره النقدي لهذه الأوزان، فالحث على الجهاد الذي نظمت من أجله الدرعيات فرض عليه أن يجعل للسريع الرجز مجالًا موسيقيًّا واسعًا بعض الشيء لطبيعته التحميسية [3].

إن المتأمل في هذه النسب العالية يصل بسرعة إلى أن أبا العلاء اختار لمتنه الشعري الطبقة العليا من الأوزان لجزالتها، وهي نفسها الأوزان التي قدمها في تنظيره النقدي ونصح الشعراء بركوبها، أما ما تبقى من الأضرب والأجناس فقد جعلها في معظمها طبقة نازلة عن الأولى لليونتها وافتقارها إلى الجزالة، أو لركاكتها وغلبة التكلف عليها. ورغم استعماله بعضها في ما تبقى من أشعاره تظل – في تصوره النقدي لها – أوزانا لينة أو مستضعفة لا يحسن بالشعراء ركوبها أو اتخاذها سبيلًا إلى شحذ القريحة وتجويد الصناعة، إلا أن تكون من الأوزان القليلة المقبولة التي تقارب الطبقة الأولى دون أن تلحق بها.

****

(١) انظر العقد الفريد: ٤٧٧/٥، وتيسير علم العروض والقوافي: ص ٥١، والعروض والقافية: ص ٢٢٧ – ٢٣٥.
(٢) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٨.
(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠، حيث يشير إلى علاقة الرجز بالحروب.

المبحث الثاني

الأوزان المستلانة والمستضعفة

يلحق أبو العلاء بهذه الطبقة كل الأجناس والأضرب التي لا تنتسب إلى الطبقة الأولى، وإذا كان طول الوزن وكثرة وروده لدى الفصحاء قرينة يعتمد عليها في وصف بعض الأوزان بالجزالة، فإن تخنث الايقاع وانكساره يبعدانه عن القوة، وقد ينزل إلى رتبة الضعف إذا تجاوز ذلك إلى الشذوذ والاضطراب وإن طال وكثرت أجزاؤه أو نسب إلى عصر الفصحاء.

أما ما قصر من أراجيز القدماء وأوزان المتحضرين والمحدثين أو تكلف من استعمالات المتأخرين فالضعف فيه - لدى الشيخ - متأصل. ولم يشفع للأوزان القصيرة لديه رقتها الحضرية، فتباديه كان يفرض عليه التمسك بالجزالة ورفض الرقة ولو مالت إليها نفسه.

وكما تتفاوت الأوزان الجزلة لديه في القوة تتفاوت الأوزان المستلانة في الليونة والضعف، فبعضها مقبول لديه على ليونته وتخنثه، وبعضها صغير محتقر وإن رق، وبعضها مرفوض مُسْتَرَكٌ، وبعضها مراح. ويبدو تصوره النقدي لما استلانه واستضعفه من الايقاعات منسجم في عمومه مع منجزه الشعري، إلا نماذج جد قليلة جرته إليها نزعة التجريب التي هيمنت عليه عند نظم اللزوميات. ولتبين الدلالة النقدية لحضور ما استلانه من الأوزان في دواوينه أو غيابه نصنفها حسب تصور الشيخ لها التصنيف المقترح الآتي:

أولًا - الأوزان الخفيفة والمخنثة:

يصف الشاعر المديد والرمل والخفيف بأنها «عامة الأوزان»[1]، وهي تسمية تدل على أنها رغم بنائها السداسي لا ترتفع لديه إلى رتبة الرؤساء التي وضع فيها الكامل والوافر وهما سداسيان، لأنها تنزل إلى رتبة الأوزان الرباعية القصيرة التي مثل لها هي الأخرى ببيوت العامة[2]. وقد وصفها بالقصر ضمنيًّا في نعته الصريح لأضرب المديد بأنها أوزان قصار[3]، وهو الوصف الذي أربك بعض الدارسين[4] لأن المديد في أصله الدائري ثماني كالطويل والبسيط، وسداسي في الاستعمال كالوافر والكامل، لكن التأمل في تصوره لبناء الأوزان يبين أن اشتراك بعضها في عدد الأجزاء لا يجعلها بالضرورة في رتبة واحدة، فقوة الوزن أو ضعفه لديه لا يحددها عدد أجزائه فحسب، ولكنْ عدد حركاته وانسجام تركيب أسبابه وأوتاده داخل الجملة العروضية الكبرى، ومدى مقاومة هذه الجملة للنقصان والتغيير أو تحملها له.

إن أضرب الوافر والكامل التي جُعلت من الرؤساء تختص دون باقي الأوزان السداسية التي جعلها من العامة بكون أجزائها متجانسة، وبكونها مبنية على فواصل صغرى لا تظهر أصلية في الأوزان الأخرى، وحركاتُ الجزء المبني على الفاصلة أكثر من حركات أي جزء عروضي آخر في منظومة الخليل [5]. وقد تبين من دراسة المقبول من زحافات الوافر والكامل أن هنين الوزنين لا يحتملان إلا نقصانا يسيرا هو تسكين المتحرك بالعصب أو الإضمار، وهي خصيصة تحفظ للوزن طوله وانسيابه وتصونه من التكسر[6] والانخناث.

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦.

(٢) نفسه: ص ٥١٦.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٤) أبو العلاء الناقد: ص ٢٧٧.

(٥) لا نعتبر هنا الأجزاء التساعية التي أضافها القرطاجني لبناء نظريته العروضية. انظر منهاج البلغاء: ص ٢٢٧.

(٦) المقصود بالتكسر هنا الليونة والتعطف الايقاعي الكامن في تركيب الوزن، لا الكسر من حيث هو خلل عروضي.

أما الأوزان السداسية الأخرى[1] فتفتقر إلى هذه المناعة لأنها مبنية كلها على فاعلاتن، وهو جزء معرض بوقوع السببين الخفيفين في طرفيه لنقصان قبيح هو الشكل الذي ينقله إلى فعلات، فيصبح كالأسير الذي ربطت رجلاه إلى عجزه[2]، وهذه نقيصة سلم منها الوافر والكامل واختص بها المديد والرمل والخفيف: (وإنك لتجد في عامة الأوزان مثل المديد والرمل والخفيف شكل العجز وشكل الطرفين... فشكل العجز في الشعر هوأن يجتمع في الجزء سقوط السابع للكف، والخبن وهو سقوط الثاني، ويكون ذلك الخبن لغير معاقبة)[3].

إن افتقار هذه الأوزان في أصلها الدائري إلى كثرة المتحركات، وإلى التجانس البسيط أو المركب[4] للأجزاء، يجعلها في غريزة الشيخ ومذهبه الشعري خفيفة مخنثة مائلة إلى الليونة، ويبرز تخنثها وتزداد ليونتها ضعفا كلما كثر النقص منها. ولمَّا كان التخنث سمة أسلوبية مناقضة للجزالة عدها الشيخ - رغم ورودها في الشعر الجاهلي والإسلامي القديم - ظاهرة شعرية مرتبطة بالحياة الحضرية التي عاشها العرب قبل الإسلام وبعده في التخوم والقرى: (وتوجد هذه الأوزان القصارفي أشعار المكيين والمدنيين كعمر بن أبي ربيعة ومن جرى مجراه كوضاح اليمن والعرجي، ويشاكلهم في ذلك عدي بن زيد لأنه كان من سكان المدر بالحيرة)[5].

ومعروف أن ابن سلام خصص لشعراء القرى في كتابه ملحقًا خاصًّا[6] ولم يخلطهم بطبقات الفحول، لاختصاص أشعارهم بأساليب شعرية حضرية تخالف أساليب أهل البادية وطرائقهم. ولم يكن الشيخ يبالي بكون عشاق هذه الأوزان من

---

(١) المقصود الأوزان المذكورة سابقًا وهي المديد والرمل والخفيف.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.

(٣) نفسه: ص ٥٩٦ - ٥٩٧.

(٤) التجانس البسيط هو الناجم عن ترديد جزء واحد، والمركب هو ما يتولد من ترديد جزأين في آن واحد: خماسي وسباعي (أو العكس).

(٥) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٦) انظر طبقات فحول الشعراء: ٢١٥/١.

مشهوري الشعراء في الجاهلية والإسلام، فهذه الطبقة كانت ممن يوصفون لديه بالضعفاء، لأن الفصاحة الشعرية الأولى[1] - لديه - لها صورة واحدة هي الجزالة، وما يخالف هذه الجزالة من أساليب القدماء (إنما يجيء في أشعار الضعفاء منهم كالعرجي وطبقته)[2].

ويلحق بهذه الأوزان السداسية المستخفة سداسيين أخرين يصفهما بالخفة والمهانة لاحتمالهما ثقل علبط هما الرجز والسريع. ويظل المتقارب الثماني المستعمل الوحيد الذي لم يلحقه الشيخ بطبقة الأوزان الجزلة، ولا يظهر أن غريزته كانت تسترك موسيقاه، فعذوبته المتولدة من توالي فعولن فيه لا ينكرها السمع، ولكنها عذوبة تميل إلى الرقة لافتقارها إلى الجزالة التي يوفرها في البحور الثمانية الأخرى طول الأجزاء السباعية وامتدادها لأن أجزاء المتقارب خماسية كلها، وهو ما يجعل مجموع حروفها الأربعين يقل - رغم كون الوزن ثمانيًّا - حتى عن الحروف الاثنين والأربعين التي تتكون منها الأوزان السداسية، ولذلك كان قصر المتقارب بالقياس إلى الوافر والكامل كافيا لدى الشيخ للنزول به إلى رتبة الأوزان الخفيفة أو عامة الأوزان. ويتضح من قياسه الجزء الخماسي في المتقارب إلى مجموع حروفه أنه كان يعد تقاسم الأجزاء بالتساوي لهذا المجموع سببًا في عجز البناء عن تحمل النقصان، فخماسي هذا الوزن لا يدخله إلا زحاف واحد هو القبض، وهو تغيير يسير في الجزء لخفائه، لكن تجانس الأجزاء الثمانية يسمح بالنقصان منه ثمان مرات في البيت فينهب لذلك خمس حروفه، وهو نقصان لا يحتمله الوزن وإن احتمل نصفه: (كما بان سقوط الخمس في الضرب الأول من المتقارب، ولم يبن فيه سقوط العشر، وذلك أنك إذا أسقطت من ذلك الوزن الذي أصله أربعون حرفا ثمانية أحرف تبين خلله، نحو قول القائل:

سـرَّ وبـرَّ وجـادَ وعـادَ

وراضَ وعـاضَ ومَـنَّ وأنـعـمْ[3]

---

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٩٧.

(٢) نفسه: ص ١٩٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

وبيان الخلل لدى الشيخ مظهر من مظاهر الليونة والخفة والبعد عن الجزالة، وفي ذلك ما يفسر نزوله رغم بنائه الثماني عن طبقة الأوزان الجزلة.

ومن بين الأوزان والأضرب التي استعملها الشاعر لا يشارك هذه المجموعة الموسومة بالخفة والتخنث والليونة رتبتها إلا ثلاثة أضرب متفرعة عن الأوزان الجزلة، هي مخلع البسيط والكاملان الرابع والخامس، أما الأضرب الباقية فمنزلتها دون ذلك لبيان ضعفها لديه. ويعد سقط الزند المنجز الشعري الذي يكشف بوضوح عن تصوره الجمالي لايقاعات هذه الأوزان وكل ما سواها من إيقاعات الشعر العربي وعن موقفه النقدي الدقيق منها، ولذلك نتخذ نسبة ترددها وترتيبها فيه معيارًا لدراسة تجلياتها الجمالية في متنه الشعري. وننبه على أن كثافتها في اللزوميات تبدو أدل من حيث الكم، إلا أنها دلالة نظمية تشهد بأن الشيخ كان – بعد تحلله من التوبة وعودته إلى الموزون – ينظم وهو متحرر[1] من سلطة الغريزة وأصول مذهب التبادي الشعري اللذين أثمرا ديوانه الأول.

I - الخفيفيات اللينة:

يسمي الشيخ الخفيف الوزن الحثيث[2] لخفته وسرعته وقد شغل هذا الوزن في سقط الزند ست قطع (٧،٣١٪) كلها من الضرب الأول منها مرثيته المشهورة[3]. ويظهر أنه كان متأثرًا في ركوبه هذا الجنس واقتصاره على ضربه الأول خطى صفيه أبي الطيب المتنبي الذي اكتفى (بالأول من الخفيف)[4] وأهمل الأضرب الأخرى، إلا أن تقديمه هذا الوزن في السقط على باقي الأوزان اللينة يدل على أن غريزته كانت تجد

---

(١) استمر هذا التحرر طيلة المدة التي نظم فيها الاستغفار والجامع، ولم يعد إلى التقيد بالغريزة إلا بعد اكتشافه نمط الدرعيات.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٣٧.

(٣) قوله: غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شادي. سقط الزند / ش: ص ٩٧١.

(٤) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

فيه فخامة[1] خفية تجعله أقرب تلك الأوزان إلى الطبقة الأولى. ويظهر هذا الميل النسبي إلى الخفيف الأول واضحًا في اللزوم والدرعيات، فمن بين ٧٥ لزومية خفيفية وردت ٧١ قطعة على الضرب الأول (٤٧، ٤٪ من مجموع اللزوميات)، وجاءت درعيتان من ثلاث خفيفيات على نفس الضرب، وهما من المطولات في ديوانه الصغير.

وتشير قواعد العروضيين إلى أن الخبن في الخفيف حسنٌ، وأن الكف فيه صالح والشكل قبيح، ولا نجد لدى الشيخ ما يوضح موقف الغريزة من هذه الزحافات، فهو يشير ضمنيا إلى قبح الشكل[2] ولكنه لا يبين رأيه الواضح في الكف[3]، إلا أن تنبيهه على أن الخبن يكون لغير معاقبة[4] يومئ إلى أنه كان يميل إلى أن تكون المعاقبة بحذف الثاني لا السابع إذا لم يثبتا جميعًا. ويتبين من أشعاره أنه كان يختار الخبن لخفائه كما اختاره أبو الطيب الذي اكتفى في خفيفياته بالخبن والتشعيث كما ذكر الشيخ[5]، والطريف أن تلميذه التبريزي يستعير منه معيار الخفاء في الغريزة والزيادة الناجمة عن الرد إلى الأصل ليحكم على أحد أبياته الخفيفية بعدم الاعتدال. فالشيخ يقول في درعيته:

جاريًا ماء الحتفِ من غير الدهْـ
ـرِ إليه كالماءِ في الأنبوبِ[6]

والتلميذ يرى واهما أن هذا البيت (فيه زيادة وهو موضع لام «الحتف»، وهو الأصل عند الخليل، وكان الأخفش يرى أنها زائدة. لو حذفت اللام عند اللفظ لتبين في

(١) انظر المرشد:١/١٩٢، حيث يشير المؤلف إلى أن الخفيف يجنح إلى الفخامة إذا قيس إلى السريع والمنسرح، ويبدو دون الطويل والبسيط.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦ – ٥٩٧، وما تقدم.

(٣) انظر إشارته إلى أن الخليل يجوِّز كفَّ العروض في الخفيف: عبث الوليد: ص ١٥٧. وانظر قوله في اللزوم: ٢/٢٨٠: وفاعلاتن ومفاعيلها ... تكف في الوزن ولا تخبل

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦ – ٥٩٧، حيث يتحدث عن المعاقبة وشكل العجز والطرفين في الخفيف والرمل والمديد.

(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٦) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٨٥.

الغريزة اعتدال الوزن)[1]. ومقصود التبريزي أن الشاعر لم يخبن مستفعلن فزاد حرفًا حسب رأي الأخفش، أو رد الجزء إلى الأصل حسب رأي الخليل، لكن السياق الذي استعار له هذا المعيار مختلف، لأن الشيخ ذكر ذلك عند تعرضه لبيت من المنسرح أفسد فيه البحتري الإيقاع[2] بتركه الطي الملازم للضرب وعودته به إلى أصله على رأي الخليل، وهو ما يعده الأخفش زيادة. ولم يكن الشيخ يقصد بإيراده الرأي الأخير أنه يختاره، ولكنه أورده للتذكير بأن الضرب في المنسرح الأول كثر طيه في الاستعمال فلزم حتى أصبح هذا الزحاف المستحسن كالأصل فيه، ولم أعثر على ما يفيد أنه يعد الخبن في مستفع لن الخفيفية ملازما له ملازمة الطي[3] لضرب المنسرح الأول. والواضح من أول بيت في مرثيته الخفيفية، وكذا من بعض أبيات الخفيفيات الأخرى، أنه لم يكن يستثقل سلامة مستفع لن من الخبن حتى يجعله زحافًا لازمًا، فقوله:

غـيـر مـجـدٍ فـي مـلَّـتـي واعـتـقـادي
نـوحُ بـاكٍ ولا تـرنُّم شـادِ[4]

لا يختلف عن بيت الخفيف الذي وصفه التبريزي بعدم الاعتدال لورود الجزء المذكور فيه غير مخبون. والتغيير الوحيد الذي اهتم الشيخ ببيان تأثيره في إيقاع الخفيف هو علة التشعيث، وقد سماها زحافًا اعتبارًا لعدم لزومها أو اختيارًا منه للمصطلح القديم الذي يصف كل تغيير يدخل الوزن بأنه زحاف ولو كان علة، والمقصود بذلك تحول فاعلاتن في ضرب الخفيف إلى مفعولن. ويقيد الشيخ التشعيث بورود الروي فيه مردوفًا، أما ما أتى منه في القوافي المجردة من الردف فإنه يكون فيها – في رأي الشيخ – إخلالًا بالايقاع يجب أن تصان الأبيات عنه كما صان البحتري وتدي

(١) شرحه / ش: ص ١٨٨٥.
(٢) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٢، وما تقدم: عجائب البحتري: ٢/٤٦.
(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٤.
(٤)سقط الزند / ش: ص ٩٧١، ومثله في السلامة قوله: قال صحبي في لجتين من الحند دس والبيد إذ بدا الفرقدان. نفسه: ص ٤٣١.

سينيته عنه، (فإن وزن السينية إذا كان مستعملًا بالردف جاء في الجزء الذي يقع فيه اللين زحاف يسمى التشعيث لم يمتنع منه الشعراء في الجاهلية ولا الإسلام)[1]، فإذا توافر الردف قيد هذا الزحاف / العلة باستعماله في الضرب دون العروض إلا في بيت التقفية لاحتمال البيت إياه في آخره فقط ولذلك نجده يعيب على أبي عبادة تشعيثه عروض الخفيف في قوله:

ليسَ ينفكُّ هاجيًا مضروبًا

ألفَ حدٍّ أو مادحًا مصفوعًا

فـ (قوله: مضروبًا، فيه زحاف لم تجر عادة المحدثين باستعماله، وهو قليل في أشعار المحدثين، وإنما يجيء في آخر البيت أو في نصفه الأول إذا كان مقفى... فإذا لم يكن البيت مقفى كره أن يستعمل مثل هذا. وأكثر الرواة ينشدون قول الحارث بن حلزة:

أسدٌ في اللقاء ذو أشبالٍ

وربيعٌ إن شنعتْ غبراءُ

قوله: أشبال، مثل قوله: مضروبًا. وروى ابن كيسان: (أسد في اللقاء ورد هموس)، وقد اختار الناس هذه الرواية لسلامتها في الوزن)[2]. ويعيب عليه نفس الإخلال مرة ثانية وهو يقف عند قوله:

فتراهُ في حالِهِ محسودًا

وتراهُ في حاله مرحومًا

فـ (هذا البيت في نصفه الأول نقص لم تجر العادة بأن يستعمل مثله)[3] وإن روي ما يشبهه. والنقصان الذي يستقبحه الشيخ في الصدر هو نفس النقصان الوارد في

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٠. والمقصود قول البحتري: صنت نفسي عما يدنس نفسي....

(٢) عبث الوليد: ص ١٤١.

(٣) نفسه: ص ٢١٥.

العجز، والأصل لديه في إيقاع الأبيات أن يأتي العجز على مقدار الصدر[1]، لكنه لا يقبل هذا التساوي في الخفيف إذا كان ينجم عن النقص من العروض بالتشعيث. ويتضح من استعماله لهذه العلة غير اللازمة أنه لم يكن يعده مقبولاً فحسب ولكن مستلذًّا، فخفيفياته في السقط والدرعيات قد وردت كلها على قواف مردوفة ليكون تشعيث الأضرب عند دخوله سليمًا في الغريزة. ولا نعثر في اللزوميات نفسها إلا على خفيفيات معدودة جردت فيها القوافي من الردف فتنكب فيها التشعيث لقبحه فيها كرائيته:

هـــي طـــرقٌ فـمـن ظـــهـــورٍ وأرحـــا
مِ ودنـــيـــا أتـــتْ بـظـلـمٍ وقـــمـــزْ[2]

ونستخلص من هذه العناية الخاصة بتجويد الخفيفيات وتقديمها على أخواتها في الرتبة في السقط والدرعيات أن غريزته لم تكن تنفر من الرقة المعتدلة التي يتميز بها بناء الخفيف، لكن تباديه فرض عليه التقليل منه وتحاميه كما تحاماه فحول الشعر الرصين قديمًا لما وجدوه فيه من رقة رغم صلاحه للتفخيم [3].

II – المتقاربيــات:

ذكر الشيخ أن صفيه أبا الطيب جاء في شعره بالمتقارب الأول والثالث[4] دون الأضرب الأخرى، وهما نفساهما الضربان اللذان ركبهما الشيخ في متقاربيات السقط، فمجموع ما نظمه من هذا الوزن أربع مقطوعات، اثنتان من الأول (٢،٤٣ ٪)، والأخريان من الثالث (٢،٤٣ ٪). لكن هذا العدد يعتبر نقديًّا عديم الدلالة، لأن مجموع أبيات هذه القطع الأربع التي تعود إحداها إلى مرحلة الصبا لا يتجاوز عشرين بيتًا.

---

(١) انظر قوله في اللزوم: ١/ ٦٢٢: وآخر الدهر يلفى مثل أوله ... والصدر يأتي على مقداره العجز.

(٢) اللزوم: ٥٩٨/١.

(٣) انظر المرشد: ١٩٢/١، حيث الحديث عن صلة الخفيف القوية بالحيرة التي جعلته يصلح للغناء والترقيق ويقدم عند إسلاميي الحجاز.

(٤) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

ويبدو أنه كان يجد في رقة المتقارب ورتابته المشوبة أحيانًا بنفس نظمي إيقاعًا يشين نسبه الشعري ويخل بالجزالة المتبادية التي كان يتقيد بها في أشعاره، ولذلك أهمله في ديوانه الأول.

ولما كان نظم اللزوميات قد تم بعيدًا عن رقابة منهبه في الشعر كان هذا الديوانُ المنجزَ الذي نافست فيه موسيقى المتقارب الرقيقة جزالة الأوزان المتقدمة، فاللزوميات المتقاربية بلغت ١٠٦ قطع (٦٧، ٦٪) كان حظ الضرب الثالث منها وحده ٩١ قطعة (٥،٧٣ ٪)، ثم يضطرب التوزيع فينزل إلى عشر هذا العدد مخصصًا تسع قطع للضرب الأول (٠،٥٦ ٪)، ومكتفيًا بقطعة واحدة من الثاني والرابع. ويتبين من تقدم الضرب الثالث المحذوف أنه كان يجد موسيقاه لتناسب قسيميه الأرق والأحلى في جنس المتقارب، وإذا كان هذا الجنس رغم رقته قد استطاع أن يتسلل محتشمًا إلى السقط فإن النفس الحماسي الذي بنى عليه درعياته قد حال دون تسلله إليها، فهذا الديوان يخلو مطلقًا من المتقاربيات.

ويدخل هذا الوزن فضلًا عن الخرم زحاف وحيد هو القبض، وتجانس أجزائه يسمح كما ذكرت بدخوله في أكثر من أربعة مواضع، لكن الشيخ يحذر من ذلك لأن هذا الوزن لا يحتمل سقوط أكثر من عُشر حروفه وإلا بان خلله[1] وأصبح القبض منكرًا[2]. وقد التزم الشاعر نفسه بهذا الحذر فاعتمد[3] ولم يخرم ولم يتعد في الجمع بين القبض والحذف مثل النقصان الوارد في قوله:

كـــأنَّ الـــغـــمـــامَ لـــهـــا عـــاشـــقٌ

يـــســـايـــرُ هـــودَجَـــهـــا أيـــنَ ســـــارَا[4]

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

(٢) رسالة الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٣) الاعتماد في المتقارب هو عدم قبض الجزء السابق للعروض والضرب المحذوفين. انظر العقد الفريد: ٥/٤٧٤ – ٤٧٦.

(٤) سقط الزند / ش: ص ١١٣٧. ومثله في اللزوم (٢/٤١٤) قوله: أعاذل إن ظلمتنا الملوك فنحن على ضعفنا أظلم.

ويذكر الشيخ لهذا الوزن خصيصة تتجلى في كونه الجنس الوحيد الذي يحتمل حشوه ألفاظًا يتوسطها ساكنان متتاليان، لأن (الكلمة إذا اجتمع فيها ساكنان يتوسطانها لم يمكن أن تنظم في حشو البيت العربي إلا في موضع واحد كقوله:

فَرُمنَا القصاصَ وكان التَّقَصْ
فرضًا وحتمًا على المسلمينا

وليس ذلك بمعروف ولكنه شاذ مرفوض، وما شذ من كل الأسماء فإنه لا ينكسر به القياس)[1]، وعده هذه الخصيصة شذوذًا يفسر عدم ورودها في متقاربياته.

III – السريعيات الوافية:

يعد الشيخ السريع مثل الرجز وزنًا خفيفًا مهينًا[2]، ويستقبح فيه سرعته الرجزية التي تصطدم في آخر كل قسم بتوقف مفاجئ أو تحول في الايقاع تفرضهما عند الإنشاد تغيرات الجزء مفعولات. ويصور هذا التعارض بين السرعة وما يكبحها قوله في اللزوم:

فلا تسرعنَّ فإنَّ السريـ
ـعَ يوقف حقًّا كما تعلمِ
فإن قلتَ ثانيه لا وقف فيـ
ـه قلنا وثالثه أصلم[3]

والسريع وزن تحاماه القدماء وشاع بين متحضري[4] الشعراء في الحجاز والشام قبل أن يولع به المحدثون في العصر العباسي، وقد ركبه امرؤ القيس وأبو تمام على فحولتهما وفخامة أشعارهما، ولعل الشيخ تأثر خطاهما – وهما بعض من

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.
(٢) نفسه: ص ٥١٤.
(٣) اللزوم: ٢/٤١٤.
(٤) انظر المرشد: ١/١٤٩، ١٥٤، ١٥٦.

اصطفى – في سريعياته الأربع التي تضمنها سقط الزند. وقد انفرد السريع الثاني الذي وصفه بأنه لا يوقف بثلاث منها (٦٥، ٣٪)، وحظيت السقطية الباقية بالسريع الثالث (٢١، ١٪)، ومنها فخريته:

ذلَّـــــت لمـــا تــصــنَــع أيَّــامــنـــا
نُــفُــوسـنـــا تــلــك الأبـــيَّـــــاتُ[1]

ومرثيته: (أحسن بالواجد من وجده)[2] التي وصفها بعض الدارسين بأنها عقد نفيس[3]. لكن ما يلاحظ في هذه السريعيات الأربع أنها رغم تنوع أغراضها تشترك في نفَس خطابي بارد شاحب لا هو بالجزل العذب ولا اللين الرقيق، وهو شحوب يفسره وصف عبد الله الطيب للسريع بأنه وزن نزل به قربه من السجع عن مرتبة الأوزان القصار من حيث الإطراب، وعن مرتبة الطوال من حيث جلال النغم[4]، ولم يكن تحامي الشيخ هذا الوزن في السقط إلا هروبًا من هذه البرودة النغمية.

ويظهر أن هذا النفس الخطابي وجد في نظمية اللزوم ما سمح له بالبروز الكمي غير المقيد، فالسريعيات قد حظيت فيه بـ ١٠١ قطعة كان النصيب الأوفى منها (٥٩ ق / ١،٣٧٪) للسريع الثاني الذي قدمه في السقط، ثم أتى بعده السريع الأول بـ ٢٢ قطعة (١،٣٨٪)، فالسريع الثالث بـ ١٨ قطعة (١،١٣٪)، واقتسمت صورتا مشطوره اللزوميتين الأخريين. أما الدرعيات فقد وجدت في حماسية السريع الرجزي إيقاعًا مناسبًا لمقصدها النبيل، ولذلك لم يكن نصيب الأضرب الوافية من الدرعيات السريعية السبع إلا درعيتين اثنتين اقتسمهما السريع الأول والثاني (٣،٢٢٪ لكل ضرب).

ولم يهتم الشيخ بقيمة الزحاف في هذا الوزن لأنه يحتمل كأخيه الرجز ثقل علبط وتوالي الحركات فيه، وما يحتمل هذا الثقل يحتمل ما سواه، ولذلك نجده يجيء فيه

---

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٣٦.
(٢) نفسه / ش: ص ١٠٠٦.
(٣) الجامع: ١٠٧٧/٢.
(٤) المرشد: ١٤٩/١.

بالطي والخبن كما جاء أبو الطيب بهما فيه وفي الرجز، فـ (كلاهما غير قبيح)[1] في هذين الوزنين لتشابههما وتآخيهما في الخفة والمهانة واحتمال الثقل. ولا يبدو أن الشيخ كان يقيد استعمال هذين الزحافين تقييدًا كميًّا أو موضعيًّا، فمجيئه بهما كان مطلقًا غير مقيد حتى في أشعار السقط نفسها كقوله:

سـالـم أعـدائـك مـسـتـسـلـم

والـعـيـشُ مـوتٌ لـهـم مـرغـمُ

بـقـطـرةٍ غـرِّقْ أعـاديـكَ لا

يـنـقـص مـنـهـا بـحـرُكَ المـفـعـمُ

فـلـيـسَ عـن نـصـركَ مـسـتـأخـرٌ

ولا إلـى حـربـكَ مـسـتـقـدمُ

لـيـهـنـك المـجـدُ الـذي بـيـتـه

فـوقَ سـراةِ الـنـجـمِ لا يـهـدمُ[2]

أما علبط فقد صان سريعياته من وزنها لأن الخبل يكسر شبا[3] الجزء ويضعفه وإن بدا الوزن محتملاً له.

IV – المنسرحيات الوافية:

يصف الشيخ هذا الجنس بالسهولة فيجعله (خفيفًا سريحًا)[4]، وهو يقصد بذلك إيقاعه المتلون الذي عبر عنه بعض الدارسين بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخنث[5]. ويظهر من خلال تتبع نسبة استعمال الشاعر له أنه كان ينفر منه لانخناثه،

---

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٥.

(٢) سقط الزند / ش ص ٨٤٤ – ٨٤٦.

(٣) ف. والغايات: ص١٣٥. وذهب الأخفش إلى أن فعلتن يحتمل في الرجز أكثر مما يحتمل في السريع والبسيط. مجلة فصول: ص ١٥٢.

(٤) رسالة الإغريض / رسائله / عطية: ص ٣٧.

(٥) انظر المرشد: ١/١٧٥.

فالسقطية الوحيدة (١،٢١ ٪) التي ركب فيها هذا الوزن كانت من ضربه الأول المطوي، وهو نفسه الضرب الذي استعمله في درعيتيه المنسرحيتين (٦،٤٥ ٪). أما اللزوم فقد جعله متنًا لتجريب إيقاع المنسرح المخنث، إذ بلغت لزومياته من هذا الوزن ٤٦ قطعة (٢،٨٩ ٪) جاءت كلها على الضرب الأول إلا ثلاثًا منها (٠،١٨ ٪) خرج فيها عن قواعد الخليل، فجرب في نفس العروض الضرب الثاني المقطوع المولد الذي أنشد منه التبريزي شعرًا زعم أنه قديم، و(أنشد منه الزجاج وقال إنه ليس بقديم)[1].

لكن وروده في لزومياته لا يعني أنه جعله قديمًا كما زعم التبريزي، فقد صرح هو نفسه بأنه ضرب (لم يذكره الخليل ولا غيره)[2]، وإنما كان مجيئه به محاكاة لصفيه أبي الطيب المتنبي. وقد وصف العروضيون المنسرح المولد بأنه من الأوزان التي استحسنها المحدثون وأكثروا منها (لحسن اتساقه وعذوبة مساقه حتى استعملوه غيرمردوف)[3]، لكن اللزوميات الثلاث التي بنيت عليه جاءت كلها مردوفة كقوله:

أوفِ ديــونــي وَخَــــلِّ أقــراضِــي

مــثــلــكَ لا يــهــتــدي لأغــــراضِــــي[4]

وقد يعلل لزومه الردف بأنه كان حفاظًا على رقة الوزن، لكنها رقة صين منها هي نفسها شعره الجزل في السقط والدرعيات. ويعد الشيخ المنسرح من الأوزان التي (لا يحسن استعمالها حتى يحذف منها شيء... كقول القائل:

أصــبــحــتُ لا أحــمــلُ الـــســـلاحَ ولا

أمــلــكُ رأسَ الــبــعــيــرِ إن نَـــفَـــرا

فهذا قد حذف من آخره شيء لو ترك على أصله لم يحسن، والذي حذف منه رابع السباعي الأخير، ومثله في الشعر كثير)[5]. وهو يقصد هنا ما أسماه الطي

(١) العيون الغامزه: ص ٧٧.
(٢) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.
(٣) العيون الغامزه: ص ٧٧.
(٤) اللزوم: ٢/٩٤.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

الملازم الذي (يكون لازمًا للجزء أبدًا لا يفارقه، وذلك مثل الضرب الأول من المنسرح لا يزال أبدًا مطويًّا)[1] وإن كان عدم طيه لا يعد دليلًا على قبح الاستعمال[2]، لكنه يقصد أيضًا طي مفعولات في هذا الوزن، لأنه وإن لم يكن لازمًا (أحسن في الغريزة من تمامه)[3] خلافا للأجزاء الأخرى التي يستوي فيها الخبن والطي والسلامة منهما.

وقد كان عدم طي الضرب[4] ومفعولات[5] في الحشو مما عابه على البحتري، ويكاد الشيخ لا يخل بهذا المعيار في السقط، فالمنسرحية الوحيدة فيه التي بلغت ٢٣ بيتًا لم تتضمن إلا بيتًا واحدًا لم يطو فيه مفعولات في العجز، هو قوله:

كــأنَّـــهـــا شــجـــعـــةُ بـــهـــا زمـــعٌ
أو ذات جــبْنٍ فــالخــوفُ يــرعَــتُهَــا[6]

وقد جاء به في الدرعيات سالمًا أربع مرات في الميمية [7] ومرة واحدة في الهمزية[8]. أما اللزوميات المنسرحية فقد بدا فيها لكثرتها كالمتحلل من هذا المعيار في مثل قوله:

تـــواصــلـــتْ مِـــنـــكَ بـيـنـنـا ديمٌ
وزيــــدَ فـيـهـا ســـحٌ وإثــــجـــامُ[9]

لكن ذلك يظل محصورًا في استعمالات معدودة تبدو كالمعدومة وسط مجموع أبيات المنسرح. ويستشهد الشيخ على الخبل في هذا الوزن ببيت للبيد، لكنه يستقبح هذا الزحاف لأن ما قدم سبباه إذا خبل (انكسر لذلك شباه)[10].

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٤.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٢.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٠٢.

(٥) نفسه: ص ٩٩ و١٤٥.

(٦)سقط الزند / ش: ص ٨٣١.

(٧) قوله: ملبس قيل ما خيط مشبهه ... لدارم قبلنا ولا درم. الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٥٧.

(٨) قوله: وابن زهير لو حاز مشبهها ... لباء منها بسؤله ونأى. الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٣٤.

(٩) اللزوم: ٢/ ٤١٣. وانظر قوله في: ٢/ ٣٠٩: جسمي أودى مر السنين به فلطلب النفس منزلًا بدله

(١٠) الفصول والغايات: ص ١٣٥ - ١٣٦.

٧ - الرجزيات المقصدة:

والمراد بهما ما ركب الشاعر فيه الضرب الأول من الرجز الذي يشبه القصيدة في طول أبياته ببنائه السداسي المتنصف، خلافًا لصورتي المشطور والمنهوك اللتين شهر بهما هذا الوزن، وتقصيد الرجز أسلوب حاول به بعض شعراء التبادي[١] في الأعصر العباسية الإفادة من بداوته دون الوقوع في شرك خفته وقصره المرتبطين بما شطر منه ونهك.

والشيخ يعد الرجز وزنًا خفيفًا مهينًا[٢] ونمطًا ذليلًا عاجزًا[٣] عن أن يبلغ الشاعرغرضه، وقد تبين في مبحث سابق [٤] أنه كان يحتقر الرجز ويعده من سفساف القريض. ويتضح من مختلف النصوص التي تعرض فيها لهذا الفن أنه كان يجعل البناء الرجزي رتبًا تتفاوت في الضعف وتزداد حقارة كلما نقصت أجزاء الوزن[٥].

وفي مقارنة له بين بناء الرجز والهزج يلاحظ أن هذا الأخير (أصغر منه في السمع لأن مستعمله رباعي، والرجز قد استعمل منه السداسي)[٦]، ومفهوم هذه المقارنة أنه كان يعد الضربين التامين منه أقل ضعفًا من باقي الأضرب لشبههما بالقصيد، لكن يبدو أن خفة مستفعلن وما يعتريها فيه من نقصان كانت تجعل الإيقاع في سمعه ركضًا مجعجعًا بعيدًا عن العذوبة الرزينة التي تتوافر في ما جزل من أوزان القصيد.

ويفسر هذا الاستضعافُ تحاميَهُ هذا الوزن في متنه الشعري، فسقط الزند لا يضم إلا قصيدة واحدة متنصفة (١،٢١ ٪) من الرجز الأول بناها دون غيرها على روي الزاي، هي قوله:

---

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/٤٥٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٤٤ و٣١٩.

(٤) انظر تفصيل الكلام على موقفه الرافض للرجز في ما تقدم: ١/٨٢، وانظر في أسباب كرهه للرجز: مقالة الرجز في القرن الرابع / مجلة كلية الآداب - أكادير - العدد ٥ / ١٩٩١: ص ١٥.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٠، حيث وصفه لتسميط نسب إلى امرئ القيس بأنه من أضعف أنواع الرجز.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٧.

أهــاجــكَ الــبــرقُ بــــذاتِ الأمــعــزِ

بــيـن الــصُّــراة والــفُــراتِ يَـجـتـزي

مــثـل الــســيــوفِ هــزهــنَّ عــــارضٌ

والــسـيــفُ لا يـــروعُ إن لــم يــهــزز[1]

وقد اعتبر بعض الدارسين هذه الزائية شاهدًا على قبح التقصيد في الرجز[2]، ولعل عدم عودة الشيخ إلى هذا الوزن في سقطياته دليل على أنه أحس عند أول تجربة حاول فيها فصل الرجز المتنصف عن المشطور بأن ضعف إيقاعه في الغريزة لا يخفيه التقصيد، ويؤكد هذا أن الدرعيات رغم أهمية التحميس فيها خلت مطلقًا من الرجز الدائري وأضربه الخليلية (٠ ٪). ولم يجد هذا الوزن مكانًا له حتى في اللزوميات التي جعلها الشيخ متنًا لتجريب الإيقاعات المستقبحة والضعيفة، فكل ما ورد فيها من هذا الجنس أربع قطع (٠،٢٥ ٪) لم يحظ فيها الضربان السداسيان الأول والثاني بأي نصيب. ولم تمنع هذه الاستهانة بالرجز الشاعر من تجنب الخبل في هذه الأراجيز الخمس، فقد اكتفى فيها بالطي والخبن رغم سهولة جل الزحافات في هذا الوزن، وذلك لاستقباحه هذا الزحاف المزدوج حتى في أهون الأوزان وأحقرها[3].

VI – المخلعيـــات:

يرفع الشيخ الضربين الأولـين من البسيط إلى رتبة الأوزان الشريفة كما تبين، لكنه ينزل بالأضرب الثلاثة الأخيرة إلى رتبة الركاكة والضعف [4]، إلا البسيط السادس فإنه إذا استعمل كما استعمله المحدثون مخبون العروض والضرب تخلص من ضعفه، لأنه (لا يجيء حسنًا في السمع إلا أن يلحقه بعض التغيير عما هو في الأصل، فمن ذلك قول عبيد: (تصبو وأنا لك التصابي....)، وفيها: (من يسأل الناس

---

(١)سقط الزند / ش: ص ٤١٤ – ٤١٥..

(٢) المرشد: ٢٣١/١.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٥، وانظر الإشارة السابقة إلى أن ما تقدم سبباه إذا خبل كسر شباه.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨ – ٥٧٩.

يحرموه....)، فهذان البيتان إنما حسنًا في الوزن لأجل شيء سقط منهما فقبلتهما الغريزة الخالصة. ألا ترى إلى قوله:

والمـــــرءُ مـــا عـــــاشَ فـــي تـــكـــذيـــبٍ
طـــــــولَ الحـــــيـــــاةِ لـــــه تـــعـــذيـــبُ

كيف هو مخالف لهذين البيتين)[١]. وهذا الاستعمال الذي يشير إليه الشيخ هو ما يسميه العروضيون مخلع البسيط، فالمخلع لديه صورة لتحسين إيقاع البسيط السادس وليس ضربًا مستقلًّا بنفسه[٢]. وإذا كان الشيخ يعد هذا الخبن ضروريًّا لتخليص الضرب السادس من الضعف فإن ذلك لا يعيد إليه جزالة الضربين الأولين، ولكنه يجعله وزنًا لينًا مخنثًا يتوسط بين الجزالة والركاكة، والليونةُ تخل بالرصانة الفنية والفخامة اللتين تميزان أشعار الفحول وقصائد من تأثر خطاهم من المحدثين المتبادين، ولذلك عد الشيخ ورود هذا الوزن المخنث في ديوان امرئ القيس عيبًا لا يليق بالفحول أمثاله أن يشينوا به نظمهم: (وهل تخلص من الذام كعاب، ولو لم يكن في ديوانه ما يستنكف منه إلا التي أولها: (عيناك دمعهما سجال)، لكانت للعائب حسبًا، ولغير ما حسن كسبًا، وذلك أن شعراء الإسلام أنفوا من مثلها ولم يعرضوا في الأزمنة لشكلها)[٣].

ويعود انخناث المخلع وليونته إلى تقطع موسيقاه الناجم عن عدم تجانس أجزائه المستعملة، فهو يجمع بين الوحدة الرجزية مستفعلن والخببية فاعلن والمتقاربية فعولن في بناء إيقاعي واحد، خلافًا لكل البحور الأخرى التي تكون ثنائية التركيب أو صافية متجانسة الأجزاء. وقد ركب الشيخ هذا الوزن في السقط كله مرة واحدة (١،٢١ ٪) في قطعة من ثلاثة أبيات يقول فيها:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩.

(٢) يفيد استعمال بعضٍ الشعراء له في عصر أبي العلاء مبنيًّا على فاعلن ومفعولن في وسطه، أنهم كانوا يجعلونه وزنًا مستقلًا عن البسيط. انظر مقالة: مخلع البسيط ليس من البسيط / م. ك. الآداب بفاس، العدد: ١٠ / ١٩٨٩: ص ١٥، وانظر منهاج البلغاء: ص ٢٣٨.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ٢٣/١.

لـــلــــهِ أيَّـــامُـــنـــا المـــواضـــــي

لـــو أن شــيــئًــا مَـــضَـــى يــعــودُ

أبـــلـــى ودادي لـــكـــم زمــــانٌ

ألــــيـنُ أحــــداثِـــــــه حــديـــــدُ

لــــم يــبــل مــــن بــــذلـــــةٍ ولــكــن

يــبــلــى عــلـى طــيِّـــه الجـــديـــد[1]

ويظهر من هذه القطعة أنه أراد أن يحذو حذو أبي الطيب في استعمال المخلع فأرغمه التقطع والانخناث على صون السقط منه، والاعتراف بأنه عيب يحط من قيمة الديوان الذي يرد فيه ولو كان الشاعر فحلا من الفحول كامرئ القيس. وكما صين السقط صينت الدرعيات فخلت من هذا الوزن مطلقا (٠ ٪)، أما اللزوميات فلم تخل من مخلع البسيط كما زعم بعض الدارسين[2] وهو يتباهى بدقة إحصائه لأوزان أشعار الشيخ بالقياس إلى ما أحصاه غيره، فالمخلع قد شغل في هذا الديوان ٣١ قطعة (١،٩٥ ٪) كلها مقطوعات معدودة الأبيات[3]. وهذا الوزن في رأي الشيخ (لا يقبح فيه خبن السباعي ولا طيه، ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي، ولم يستعمله أحد من المحدثين)[4]، لكنه يكتفي بمزاحفة السباعي فقط مع ميل واضح إلى الطي كما يتبين من قوله:

أيَّـــتـــهـــا الـــنـــفـــسُ لا تُـــهـــالــــي

شـــرخـــيَ قـــــد مـــــرَّ واكـــتـــهـــالــــي

لـــــم يــــبـــقَ إلا شـــفًـــا يـــســـيـــر

قـــــــرَّبَ مـــــن مـــــــوردي نِـــهـــالــــي

---

(١) سقط الزند / ش: ص ٦٥٣.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٩٥.

(٣) انظر مثلًا: ١/٣٣٣، ٣٣٤، ٤٤٠، ٤٤١، ٥٤٦ و٢/٥٢٠، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٤٤، ٦٤٥.

(٤) الأوزان والقوافي/ م: ص ٦٠٤.

وابـتـهـلَ الـدهـرُ فـي أذاتـي

وكـانَ فـي الـبـاطـلِ ابـتـهـالـي

وأم نَفْـرٍ فـتـاة سـوء

تـخـبـؤني فـي ثـرى مُـهـال

مـرسـلـةً غـارة بـخـيْـل

قـد غـنـيَـتْ عـن هَـبٍ وهـال

وجـدت حـبـي لـهـا قـديمـا

وقـد تـبـيـنـت مـقـتـهـا لـي[1]

فاطراد الطي في هذه اللزومية ينبئ بأنه لا يستقبحه في المخلع رغم أنه يعده في الضربين الأولين من البسيط زحافًا مكروهًا. ويذكر الشيخ أن التقييد (لمثل هذا الوزن لا يجوز عند بعض الناس)[2]، ويظهر من مجيء كل مخلعياته مطلقة القوافي أنه كان يعتبر تقييده عاهة[3] تزيد الايقاع ليونة وضعفًا.

VII - الكامليات المستخفة:

والمقصود بها ما بني من أشعاره على الكامل الرابع والخامس الأحذين عروضًا وضربًا، وهما وزنان سداسيان يعلوان على الكامليات المجزوءة لكنهما ينزلان عن رتبة الضربين الجزلين الأول والثاني، للخفة التي تسللت إليهما بعد حذهما. والكامل يدعى أحذ إذا نهب وتده، و(يجوز أن يكون سمي بذلك من الخفة، والأحذ الخفيف)[4]، أو من تحول التأني والترسل اللذين يتسم بهما إنشاد الكامل إلى أداء صوتي سريع عند وصول المنشد إلى الفاصلة المفتقرة إلى وتدها، و(الحذ القطع السريع)[5].

---

(١) اللزوم: ٢/٣٣٧.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.

(٣) نفسه: ص ٤٥٥.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٣.

(٥) نفسه: ص ١٣٢.

وفي اللسان: (قال ابن جني: سمي أحذ لأنه لما قطع آخر الجزء قل وأسرع انقضاؤه وفناؤه)[1]. فالسرعة إيقاع غريب عن الكامل لأنه وزن يتوهم فيه الطول المقترن فيه بالثقل[2]، والحذذ هو التغيير الوحيد الذي يسمح بتسلل السرعة إلى أضربه الوافية، و(إنما أخذ من القطاة الحذاء وهي السريعة)[3] أو القصيرة [4] الذنب، والقصر مرادف للخفة في تصور الشيخ لإيقاع الأوزان، والثقل – أي التأني والترسل – مرتبط بالطول كما يتضح في قوله: (بل يدخل في خفيف وثقيل، وطويل من الأوزان وقصير)[5]، وخفة الأجزاء التي تكون شرطًا في الإنشاد السريع [6] تكون أيضًا سببًا فيه. وقد أحست غريزة الشيخ بذلك في الكامل الأحذ فنزل به إلى رتبة الأوزان اللينة وصان من خفته سقط الزند، إلا قصيدة واحدة (١،٢١ ٪) من الضرب الخامس المضمر اضطر فيها إلى ركوب هذا الوزن مجاملة لمن سأله (إجازة هذا البيت بالمعنى الذي يأتي:

شُغلي ببعدِي عنكَ يُشغِلني
ويصدُّني عن كُلِّ أشغالي)[7]

فقال:

ما يومُ وصلِكَ وهو أقصرُ من
نفسٍ بأطولَ عيشةٍ غالي[8]

وما يخرج فيه الشعراء عن تصوراتهم الفنية النقدية مجاملة لغيرهم أو اضطرارًا لا يعد صورة لمذهبهم الشعري[9]، ولذلك نعد الكامل الأحذ في السقط كالمعدوم فنيًّا كما عدم

(١) لسان العرب: مادة حذذ.

(٢) انظر كتاب العروض للاخفش / مجلة فصول: ص ١٥١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٣ – ٥٩٤.

(٤) نفسه: ص ٥٩٤.

(٥) نفسه: ص ٥١٣. وانظر: ص ٤٥٤، حيث قوله: (.... كان يصنع في مدائح السيد.... صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل... وبيت قصر وبيت طال).

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٤، حيث يومئ بتصويره سرعة الهاربين من الروم وخفة متاعهم إلى خفة الكامل الأحذ وسرعة إنشاده.

(٧)سقط الزند / شروح: ص ٨٨٤، والتنوير: ١/١٨٧.

(٨)سقط الزند / ش: ص ٨٨٤.

(٩) انظر مثلًا قول أبي نواس متضايقًا من الخليفة الذي أرغمه على وصف الأطلال:

في الدرعيات (٠ ٪)، أما اللزوميات فقد ركب فيها هذا الضرب في تسع قطع، أربع منها (٢٥، ٠٪) من الضرب الرابع السالم، وخمس من الخامس الأحذ المضمر. ويظهر من هذا التوزيع شبه المتساوي أنه كان يعد هذين الضربين في رتبة واحدة من الخفة، لكن المقارنة بين مجموع أبيات الكاملِ الرابِع الثلاثة عشر، وبين أبيات الكامل الخامس الأربعة والستين، تكشف عن أنه كان يميل إيقاعيًّا إلى الضرب الأخير ويقدمه على أخيه. ويعود هذا الميل إلى أن الإضمار الذي يدخل الجزء الأحذ يسمح للمنشد بأن يقتطع من زمن النطق بالحرف المسكن - خصوصًا إذا كان لينًا - زيادة تسمح بتعويض بعض النقص الذي يحدثه الحذذ، لأن (المدة كأنها عوض من الحركة)[1]، وهو ما لا يسمح به المد القصير[2] المحدود الذي يفرضه النطق بالحركة في غير المضمر إلا أن تمد تعسفًا، وقبيح لدى الشيخ تمكين الحركة حتى تصير مدًّا[3].

IIX - **المديديات:**

يقف الشيخ عند قول القائل في الأبيات المنسوبة إلى أم تأبط شرًّا:

لـــيـــتَ شِـــعْـــري ضَـــلَّـــة

أيّ شـــيءٍ قَـــتَـــلَـــكْ

فيشير إلى أنها (تحتمل أمرين: أن تكون من الوزن المديد وهو من أهل المملكة في الشعر، لأنه أخو الطويل والبسيط وإن كان مقصرًا عنهما.. والأمر الآخر في هذه

دعاني إلى نعت الطلول مسلط ... تضيق ذراعي أن أجوز له أمـرا
فسمعًا أمير المؤمنين وطاعة ... وإن كنت قد جشمتني مركبًا وعرا. ديوانه: ص ٢١.

(١) كتاب العروض / فصول: ص ١٤٢.

(٢) نقصد بهذا أن للنطق بالحركة زمنًا قصيرًا محدودًا يمنع من التباسها بالمد الصريح، بينما يسمح السكون صريحًا أو لينًا بالتصرف في زمن النطق، خصوصًا عندما يكون الساكن حرف غنة أو تكرير. انظر إشارة العلماء إلى أن المد حركة طويلة وأن الحركة مد قصير. الكتاب: ٢٤١/٤ - ٢٤٢. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣، حيث يشير إلى الحروف الصامتة التي تشبه الحروف الصائتة في عدم تبشيعها مسموع النغم عند تسكينها.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ١١٦، حيث يستردئ قول البحتري من المخلع: (يداه في الجود ضرتانِ)، لافتقار الوزن في آخر الصدر إلى تنوين أو ياء بعد كسرة النون في «ضرتان».

الأبيات أن تكون من الرمل وهو من عامة الشعر، وبذلك حكم عليها أهل العلم)[1]. وكون المديد من دار الملك لا يرفعه إلى رتبة الطويل والبسيط لأنه مقصر عنهما كما نبه على ذلك، والسر في تقصيره عنهما – لديه – أنهما ذوا نفس بدوي جزل، وهو ذو نفس حضري مخنث، والفرق بين جزالة البداوة وانخناث الحضارة كبير وإن كانت الدائرة التي تجمع هذه الأوزان واحدة: (إن سرتك الغضارة فعليك بالحضارة، والله رازق الحاضر والبادين. ليس بعجيب فسل من ظهر نجيب، إن المديد أخواه سيدان، وكأنه بعض العيدان ما شئت من ضعف وانخناث)[2].

ويظهر أن انخناث المديد يعود إلى أن فاعلن بوقوعها فيه بين جزأيه السباعيين قد أضعفت بناءه المستعمل كما أضعفت بناء ما سوى الأول والثاني من أضرب البسيط كما سنبين. فالانسياب الذي يحس به المنشد عند البدء بفاعلاتن يتعثر عند الانتقال إلى فاعلن، وقد يضلله بناء هذا الجزء فيلحق به السبب الخفيف من أول جزء الثالث اللاحق وينحو به منحى رمليًّا، ثم يفاجأ بأن الايقاع انكسر واختل. والبناء الثماني الدائري للمديد قد يمنح في الظاهر لهذا الجنس بعض الاتساق والتوازن كما نجد في قول القائل:

لَيتَ شِعري ضلَّة أيّ شيء قتلكْ

أمريضٌ لم تعدْ أم رصيدٌ ختلكْ[3]

لكن استعمال العرب له في صورته السداسية يدل على أنه لا يستقل بإيقاعه إلا إذا تجاوز هذا البناء، لأن الأصل الدائري الثماني الذي يمكن أن يرد إليه ليس من حيث الإنشاد إلا رملًا مجزوءًا محذوفًا، وهذا ما قصد إليه الشيخ وهو يشكك في إمكان وجود مديد ثماني[4] مستقل في السمع بإيقاعه عن إيقاع الرمل المجزوء: (إن

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٢ – ٥٧٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ٢١١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٣ ، وهذه الصورة الثمانية هي إنشاد من عد الأبيات من المديد.

(٤) يذكر الأخفش في تعريفه للقصيد المديدَ التام، وهو يقصد الصورة المستعملة لأنه لا يقول بالأصول الدائرية التي ذكرها الخليل. العروض والقافية: ص ١٩٣ – ١٩٦.

الشعر المجزوء وهو الذي ذهب منه جزءان لا يرجع إليه أبدًا ما ذهب منه، ألا ترى قول القائل: (إن بالشعب.... القصيدة) لا يلحق بأصل المديد أبدا)[1]. فهذا الجنس الثماني – لدى الشيخ – بناء سداسي لأن العرب لم تستعمله إلا كذلك[2]، وهو يستقصره لأن أطول (ما استعملت منه (إن بالشعب..) ونحوها)[3]، وقصره في الاستعمال لا يجعله دون رتبة الأوزان الثمانية الشريفة فحسب، ولكن دون رتبة الأوزان القوية الملحقة بها، لأنها رغم كونها سداسية مثله تفضله بكثرة الحروف المتحركة.

ولم يكن تحامي الفحول له إلا نفورًا من قصره وتعثر إيقاعه، فـ (المديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول، والطبقة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد، أعني امرأ القيس وزهيرًا والنابغة والأعشى في بعض الروايات. وقد جاءت لطرفة قصيدة من المديد وهي: (أشجاك الربع أم قدمه..)، وربما جاءت منه الأبيات الفاردة كقول مهلهل: (يالبكر أنشروا لي كليبًا...). و«إن بالشعب» مختلف في قائلها ولم يجمعوا على أنها قديمة)[4]. ولم يكن حال هذا الوزن في عصور المحدثين أحسن، فقد ذكر الشيخ أنه كان من بين الأوزان الأربعة[5] التي أهملها أبو الطيب، ورغم ضخامة الديوان الذي نظمه الشاعر المتبادي مهيار لا نجد أي أثر له فيه[6]. أما المتحضرون منهم[7] فقد تحاموا أضربه إلا الضربين الخامس المحذوف والسادس الأبتر لقصرهما وانخناثهما وإن كان الخامس أشهر وأكثر، كقول أبي نواس:

يــا شـقـيــــقَ الـنـفـسِ مــن حــكــم
نِمْـــت عـــن لَـيـلـي ولـــمْ أَنَـــــمِ[8]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٩.
(٢) نفسه: ص ٥٧٧.
(٣) نفسه: ص ٥٧٧.
(٤) الفصول والغايات: ص ٢١٢.
(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠١.
(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٥، حيث الإشارة إلى أن المديد يمثل نسبة (٠٪) من مجموع أبيات الديوان (٢٤ ألف بيت).
(٧) انظر المرشد: ١/١٣٨ – ١٤٢.
(٨) ديوانه: ص ٤١.

ويستشف من ركوب هذا الشاعر المديد الأبتر في طردياته [١] أنه كان ينحو بهذا الضرب منحى الرجز، لأنه ضمه إلى هذا القسم من الديوان الذي بنى قطعه كلها على الرجز[٢]. وقد أهمل الشيخ هذا الوزن في ديواني السقط والدرعيات إهمالاً مطلقًا (٠٪)، الأمر الذي دفع الخويي في شرحه لهما إلى لفت انتباه القارئ إلى خلو هذه الأشعار من المديد، ممثلًا لنظم الشيخ فيه بأبيات من ديوانه الآخر هو جامع الأوزان[٣]. ويظهر أن الشيخ الذي استضعف الضرب الأول المستعمل من هذا الوزن كان يعد النقصان منه بالزحاف أو العلة مبالغة في إضعافه، وزيادة في حقارته تلحقه برتبة الضرب الثاني الذي (جمع له المهانة إلى التقييد)[٤]. لكن الملاحظ أن الشيخ في اللزوميتين السينيتين اليتيميتين اللتين ركبه فيهما لم يستعمل إلا أقصر أضربه، أي الخامس (٠٦، ٠٪) في قوله:

المشيَّداتُ التي رفعتْ

أربعٍ مِن أهلها درس[٥]

والسادس (٠٦، ٠ ٪) في قوله:

شَرٌّ أشجارٍ علمتُ بها

شجراتٌ أثمرتْ ناسَا[٦]

ولا نجد لهذا الاختيار إلا تفسيرًا واحدًا، هو أنه آثر أن يظل في تجريبه إيقاع هذا الوزن مقيدًا بالضربين اللذين نظم عليهما فحول القدماء مقصدين[٧] رغم استعمالهم

(١) انظر قوله في ديوانه: ص ٦٣٢.

(٢) إلا هذه المديدية وسريعيتين غير مشطورتين. انظر ديوانه: ص ٦٦١ و٦٧٠.

(٣) انظر التنوير: ١/١١.

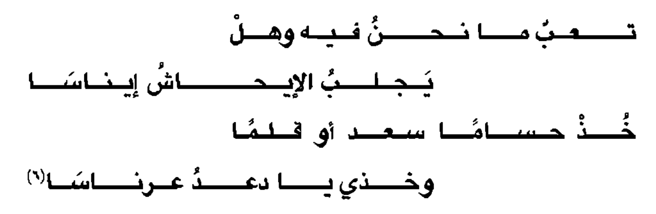
(٤) رسائله / عطية: ص ٣٨.

(٥) اللزوم: ٢/١٦.

(٦)نفسه: ٢/٣٣.

(٧) يشير الشيخ في الفصول والغايات (ص ٢١٢) إلى أن أكثر ما ورد من المديد في الشعر القديم أبيات فاردة.

المحدود له، فقد ورد المديد الخامس في قول امرئ القيس: (رب رام من بني ثعل)[1]، وقول طرفة الذي نكره الشيخ: (أشجاك الربع أم قدمه)[2]، كما ورد السادس في قول عدي: (يا لبينى أوقدي النارا)[3]. والضرب الخامس هو أكثر أضرب المديد استعمالاً في الشعر العربي، ولا نعلم أكانت مقطوعة المديد الخامس التي لختارها الخويي من جامع الأوزان هي كل ما نظمه على هذا الوزن في هذا الديوان، أم أنه نظم على الأضرب الأخرى، ولكن المقارنة بين عدد الأربعة عشر بيتًا التي بناها على الخامس، وبين الأبيات الستة التي بناها على السادس، تنبئ بأنه كان يعد هذا الأخير أولى بالشاعر إذا مال به ذوقه عن جزالة المتبادين إلى رقة المتحضرين، لأنه أخف إخوته في الحس. والشكل في هذا الوزن قبيح كما اتضح[4]، ويتبين من دعائه الله سبحانه ألا يحشره (مكفوفًا كأجزاء الرمل والمديد)[5] أنه كان يستقبح الكف فيه، ويؤكد هذا أن ما نظمه منه لا يتضمن من الزحافات المفارقة إلا زحافًا واحدًا هو خبن السباعي أول الصدر والعجز كقوله:



تـــعـبُ مـــا نـحـــنُ فـيـه وهـــلْ
يَـجـلـــبُ الإيـحـــــاشُ إيـنـاسَـــا
خُـــذْ حـســامًـــا سـعـــد أو قـلـمًـا
وخـــذي يـــا دعـــدُ عـرنـــاسَـا[6]

لكن حسن الخبن في هذا الوزن لا ينفي عنه ضعفه الذي جعل الشيخ ينزه عنه جزالة السقطيات والدرعيات بل وحتى نظمية اللزوميات، فنسبته فيها لم تتجاوز القطعتين اليتيمتين (١٢،٠ ٪).

(١) ديوانه: ص ١٢٣.
(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.
(٣) نفسه: ص ٢١٢.
(٤) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.
(٥) الفصول والغايات: ص ١٣٥.
(٦) اللزوم: ٢/٣٣.

IX – الرمليات السداسية:

ينتسب الرمل إلى دائرة لا تضم إلا عامة الأوزان خلافًا للمديد، لكن الاستعمال يجعلهما شريكين في البناء السداسي، وفي مشاركة فاعلن لفاعلاتن في توجيه الايقاع. وقد بين الشيخ قوة التباس إيقاع المديد والرمل في وزن (ليت شعري ضلة أي شيء قتلك) رغم حكم العروضيين بأنه من الرمل، لكن ما يميز هذا الأخير – رغم كونهما جميعًا من عامة الأوزان[1] – خلوه من التعثر المديدي، وحلاوته التي يوفرها الانسياب المتجانس لأجزائه، فأول أضربه (مبني على خمسة أجزاء سباعيات وجزء خماسي)[2]، وتجانسه يجعله لدى الشيخ يحتمل النقصان ولا يتأثر به، فقد (يذهب من هذا الوزن أربعة أحرف فلا ينقصه ذهابهن في السمع)[3].

ويظهر أن رقة الرمل وعذوبته قد جعلته من أحب الأوزان إلى الغزلين والمتظرفين وعشاق مجالس الأنس[4] واللهو، وإلى الشعراء الحضريين المرققين بل وإلى عشاق الجزالة أيضا من الفحول والمتبادين، فأبو الطيب قد بنى عليه بعض أماديحه[5]، ومهيار قد جعله على قلته في شعره من بين الأساليب الفنية التي حاول بها أن يرقق قصيدته البدوية ويجعلها في الحين نفسه جزلة لينة[6].

لكن ندرة هذا الوزن في منجز أبي العلاء الشعري تدل على أنه كان يجد رقته ألين من أن تحتملها جزالة أشعاره، فسقط الزند والدرعيات يخلوان مطلقًا من الرمليات (٠٪)، ولم يحظ اللزوم نفسه – وهو ديوان التجريب – إلا بسبع رمليات (٥٦،

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.

(٢) نفسه: ص ٦٨٧.

(٣) نفسه: ص ٦٨٧.

(٤) انظر المرشد: ١١٨/١، حيث يورد المؤلف أبياتًا رملية للوليد بن يزيد وأبي نواس. وانظر: ١٣١/١، حيث يشير إلى عذوبته ورقته.

(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٦٦٤، حيث الإبانة عن أن الطريقة المهيارية كانت الوسيط بين قصيدة المتنبي والشعراء اللاحقين.

٠ ٪) نحا في اختيار أضربها منحى أبي الطيب فركب الرمل الأول في واحدة منها (٠،٠٦ ٪)، والثالث في ست منها (٠،٣٧ ٪)، وهي مفارقة كمية تنبئ بأنه كان يجد تساوي فاعلن في عروض الرمل الثالث وضربه أحلى في السمع من تفاوت فاعلن وفاعلاتن في الرمل الأول. ورغم أن الشيخ لم يخرج عما ذكره الخليل في حذف العروض الأولى في لزومياته:

مــــا يـشــــأ ربُّـــــكَ يـفـعـــل قــــادرًا

جـــلَّ عـــن كـــلِّ مــقــالٍ واعــتـــــراضِ[1]

نحس بأن غريزته كانت تميل إلى استعمال أبي الطيب الذي أتى بالرمل على أصله في بائيته[2]. فهو في شرحه للقصيدة لا ينسب الشاعر إلى الشذوذ أو الخطأ كما نجد[3] لدى النقاد العروضيين، ولكنه يكتفي بالإشارة إلى أنه في ذلك قد خالف العروض الخليلي والمستعمل من شعر العرب، ليجعل إيقاع الأبيات كلها على منهج واحد. فـ (الأبيات على منهب الخليل مبنية على أصل الرمل، ولم يذكر الخليل مثلها في ما وضع، ولا يوجد مثلها في أشعار المتقدمين. وقد ذكروا أبياتًا لرجل من قريش قيلت في الإسلام وهي على وزن هذه الأبيات، وهي:

إنَّ لـيـلــي طـــالَ والـلـيــــلُ قـصـيـرُ

طـــالَ حـــتَّـى مـــا أرى الـصـبـحَ يـنـيـرُ

ذكـــــر أيـــــامَ عـــزَّتـــــنـــا مـنـكـــــراتُ

حـــدثـــت فـيـهـــا أمـــــــورٌ وأمـــــورُ

فـــالـــذي يـــأمـــرُ بـــالـــغـيِّ مـطـــاعٌ

والـــــذي يـــــأمـــرُ بـــالـــرشــد دخـــيـــرُ

---

(١) اللزوم: ٢/٩٣.

(٢) قوله: إنما بدر ابن عمار سحاب هطل فيه ثواب وعقاب. ديوانه: ١/٢٦١. وانظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

(٣) انظر مثلًا الوساطة: ص ٤٦٨.

والبيت المصرع في أولها قد استعمل، وإنما الذي لم يوجد له نظير ما كان غير مصرع، وهو يزيد حرفين على ما جرت العادة باستعماله، كقوله: (إنما بدر عطايا ورزايا)، قوله: «يا» في نصف البيت الأول زيادة على ما تستعمله العرب... لو حذف لكان موازيًا لشعر العرب المستعمل، ولكنه زادها ليكون البيت على منهاج الأبيات التي قبله)[1]. ولعل الشيخ كان سيسلك مسلك صفيه في رد الجزء إلى أصله لو أكثر من الرمل الأول، فمعاصره وشريكه في الإعجاب بقصيدة أبي الطيب الشاعر المتبادي مهيار، قد أحس مثله بأن لفاعلاتن في عروض الرمل الشاذ حلاوتها، فجمع في أعاريض بعض رملياته بين فاعلن المحذوف وفاعلاتن الأصلي[2]. ولا يختلف تصور الشيخ للزحاف في الرمل عن تصوره له في المديد، ولذا لم يجئ بسوى الخبن في الرمليات المعدودة التي تسللت إلى متنه الشعري العام من خلال اللزوم.

إن عامة الأوزان تبدو ببنائها السداسي أكبر في السمع من المجزوءات، ولكن قلة حروفها وحركاتها بالقياس إلى أوزان المتجزلين يجعلها قصيرة، والقصر لدى الشيخ مظهر من مظاهر البعد عن الجزالة إذا اجتمع مع التكسر في بناء معظم هذه الأوزان أصبح ليونة وانخناثًا ينزلان بالوزن إلى رتبة الايقاعات المستلانة، لكن كونها مستلانة لدى الشيخ لا يعني أنها في درجة واحدة من الضعف، فنجاح بعضها – كالخفيف – في أن يجد له مكانًا في سقط الزند والدرعيات، وعجز بعضها الآخر – كالمديد – عن التسلل إليهما، دليل على أنها كانت هي نفسها – لديه – رتبًا متفاوتة يقترب بعضها من الطبقة الأولى ويبعد عنها بعضها الآخر حتى يصبح أضعف المخنثات.

ثانيًا - الأوزان المقصرة:

والمقصود بها الأبنية الإيقاعية المصغرة التي يفرعها الشعراء من صور الأبنية الثمانية أو السداسية المستعملة، وتختلف هذه الأوزان لدى الشيخ عما يسميه «صغار الأوزان» بكونها تقصيرًا اختياريًّا يمكن للشاعر الاستغناء عنه عند ركوب الجنس

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠، وانظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٣، وانظر ديوانه: ١/٣٣٢ و٣/١٣٤، حيث يرد في أعاريض القصيدة.

الدائري باستعمال صورته الطويلة فحسب، خلافا للأوزان الصغيرة التي لا يعرف لها في الاستعمال إلا صورة واحدة. وإذا كان القصر لديه علامة من علامات ضعف الأوزان فإن تقصير الشاعر لما طال منها لن يكون إلا إضعافًا له وإن كان في أصله جزلا قويا، أما ما استضعفه الشيخ منها للينه وانخناثه فالتقصير يفضح ضعفه ويجعله بينًا مكشوفًا، لأن الوزن القصير لا يتسع للمعنى الواسع المبسوط الذي تبنى عليه معظم أغراض الشعر، فإن حمله فسيكون مزريًا به كما يزري بالساكن ضيق الدار وقصر الجدار[1].

ويفرق الشيخ بين صورتين مختلفتين يمكن أن تؤول إليهما الإيقاعات المقصرة: الأوزان المتنصفة والأوزان غير المتنصفة، والمتنصفة[2] - لديه - هي ما كان له أنصاف أي صدور وأعجاز، وعلامتها قبول التصريع الذي يعلن نهاية النصف الأول والنصف الثاني، أما غير المتنصفة فهي ما افتقر منها إلى الأنصاف وكان بيتًا واحدًا عروضه هي ضربه[3] كالمشهور من صور الرجز النمط سريعًا ومنسرحًا فضلًا عن الرجز الدائري:

منعت من القسم الحقوقُ كأنها

رجزٌ تهافتَ ما لهُ أنصافُ[4]

وعلامتها امتناع التصريع فيها كما يدل على ذلك شرحه لقوله:

وِدَادي لكم لم ينقسمْ وهو كاملٌ

كمشطورِ وزنٍ ليسَ بالمتصرعِ

(وقوله: ودادي لكم، الشعر كله يصرع إلا المشطور، وهو ما كان على ثلاثة أجزاء من الرجز مثل قول رؤبة: «ياصاح ما هاجك من وشم خال»

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٤.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

(٣) انظر العيون الغامزه: ص ٧١.

(٤) اللزوم: ٢/١٥٨ . ويعلق الناشر على هذا البيت بأن وجه الشبه فيه غامض، والمقصود ما نوضحه.

وقوله: «يارب إن أخطأت أو نسيت»

وقول العجاج: «ما هاج أحزانًا وشجوًا قد شجا»

فهذه الأبيات لا تصرع، لأنها أنصاف أبيات فلا يمكن أن تنصف، والوزن ينصف ويصرع وهو كقول عنترة:

هل غادرَ الشعراءُ من متردَّمِ
أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ

المعنى أن ودادك لم ينقسم: أي أن ودادي لكم وإن كان كاملًا لا تمكن قسمته لأنه موفر عليكم، كما امتنع المشطور من التصريع)[1]. والامتناع الذي يشير إليه الشيخ هنا هو الامتناع الرياضي، لأن أجزاء المشطور الثلاثة لا تقبل التنصيف، ولكن ذلك لا يمتنع في المنهوك لأن جزأيه يقبلان القسمة، ولذلك يرجع امتناع التصريع فيه إلى كونه يخرج البناء من حكم الشعر إلى النثر: (... ويشبهان أيضًا ما ليس له نصف من الأوزان المشطورة، فلا يمكنك فيه القسمة، ألا ترى أنك لو أردت تصريع قول الراجز: (حلت سليمى جانب الجريب) لم تصل إلى ذلك، وأنت عن تصريع المنهوكين من المنسرح أعجز لضيقهما عما يجب للتصريع. مثل قول نادبة « سعد بن معاذ»:

وَيْلُ ام سَعْدٍ سَعْدَا
صرامةً ومجدَا
وفارسًا مُعَدًّا
سُدَّ به مَسَدًّا

وكذلك هذه الأبيات التي أنشدها «أبو نصر صاحب الأصمعي» في كتاب الألفاظ:

أرُبَّ مُهْرٍ مَزْعوقْ
مُقَيَّلٍ أو مَغْبُوقْ

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٦ أ، وانظر البيت في سقط الزند / ش: ص ١٥٤٧.

مـــن لـــبَـــنِ الـــدهْـــــم الـــــــرُّوقْ
حـــتـــى شـــتـــا كـــالـــذُغـــــلُـــــوقْ

فلو صرعت مثل هذا لخرج من حكم الشعر إلى حكم المنثور)[1]. ويدعو الشيخ الأوزان المتنصفة عند تقصيرها مجزوءات أو مجزآت، فإن ذهب التقصير بنصفها أو أكثر صارت مشطورات أو منهوكات، ولا يقبل ما بعد هذه الأخيرة من الأوزان المقصرة لأنها تخرج كما قال من حكم الشعر إلى حكم النثر[2].

I - المـــجزوءات:

يدخل الجَزْءُ الأوزان فتكون إما مربوعة أو مثلوثة، والمربوع من الشعر الذي ذهب جزآن منه من ثمانية أجزاء، ويكون من المديد والبسيط، والمثلوث الذي ذهب جزآن منه من ستة أجزاء[3]، أما مجزوء المديد فقد صار كالأصل لأن العرب لم تستعمله إلا كذلك، ولذلك سمى الأخفش الضرب الأول المستعمل منه مديدًا تامًّا [4]. والطويل لا يجزأ أبدًا، ولذلك يعد البسيط الوزن الثماني الوحيد الذي يمكن أن يقصر فيصير مربوعًا، ومجزوءات البسيط أوزان لا يكتفي الشيخ باستضعافها فحسب، ولكنه يستركها ويرفضها مطلقًا كما سأبين. وتظل المثلوثات الصورة المشهورة للمجزوءات، ويعد الشيخ ما بني منها على أربعة أجزاء أوزانًا صريحة في انتسابها إلى رتبة العامة [5] ونزولها عن رتبة الرؤساء لإزراء القصر بها، ولذلك لم تجد لها مكانًا في متنه الشعري إلا قطع معدودة لا دلالة لها لقلتها موزعة حسب ما نوضحه:

١ - **الكامليات المجزوءة**: ينعت الشيخ هذه المجموعة من الأوزان بـ (ضروب الكامل القصيرة)[6]، ووصفها بالقصر يحدد قيمتها لديه. ومن بين مجزوءات الكامل

(١) الصاهل والشاحج: ص٥٠٣ - ٥٠٤.
(٢) يرفض الشيخ المُقَطَّعَ المبني على جزء واحد كما تبين من حديثه السابق عن امتناع تصريع المنهوك.
(٣) لسان العرب: مادة ربع: ١٠٢/٨.
(٤) انظر لسان العرب: مادة قصد.
(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٦.
(٦) رسائله / عطية: ص ١١٧.

الأربع يجيء الشيخ بالكامل السادس والثامن متشبهًا بأبي الطيب الذي استعمل منها الضربين المذكورين[1]، وقد جاء بالسادس أي المرفل في ١١ قطعة كلها لزوميات (٩٦، ٠٪). والملاحظ أن العروض في إحدى كاملياته المرفلة قد جاءت في البيت الثالث مرفلة لقوله فيها حسب ما ورد في الديوان المطبوع:

وكـــــفـيـــــتَ صـحـــبـــي إلـتـــيـا
بـــعــدَ الـلـتـــيـــا والــــلـتـــيــا[2]

وقد عد بعض الدارسين[3] ذلك تصريعًا ثانيًا في نفس القطعة، وهو تفسير مستبعد لأن الشيخ لا يعد التصريع في غير الأوائل فضيلة[4]، ولأن ترفيل العروض يوقع في شذوذ معيب يرفض الشيخ مثله. ويختفي هذا الشذوذ باستبعاد هذا التصحيف والعودة إلى القراءة التي نراها الأصح، وهي إفراد الإلة لا تثنيتها، فيكون المقصود: وكفيت صحبي إلتي أي عداوتي، أما السقط والدرعيات فقد خلوا مطلقًا من هذا الضرب (٠٪). ولم يأت من الكامل الثامن في شعره بأكثر من قطعتين: سقطية واحدة في الزهد (١،٢١ ٪) يقول فيها على لسان سائق ركب الحاج:

دنــــــيـــــاكَ تحـــــدو بـــالمـسَــــا
فِـــــر والمــــقـيــــمِ جَـــمـــالــــهـــا[5]

ولزومية واحدة (٠،٠٦٪). ويفسر كثرةَ الكامل السادس الترفيلُ الذي يضيف إلى حروف المجزوء حرفين مقتطعين[6] من الجزء الذاهب فيقلل من ضعف القصر، لكن نسب الاستعمال تدل على أن الكامليات - رغم كونها أكثر المجزوءات في نظمه - لم تستطع لرقتها أن تتغلب على الصرامة الفنية التي فرضها عليه تجزله وتباديه.

---

(١) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.
(٢) اللزوم: ٦٤٩/٢.
(٣) البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٥٠.
(٤) انظر الفصل اللاحق: مبحث التصريع.
(٥)سقط الزند / ش: ص ٢٠١٩.
(٦) الفصول والغايات: ص ١٣٧ - ١٣٨.

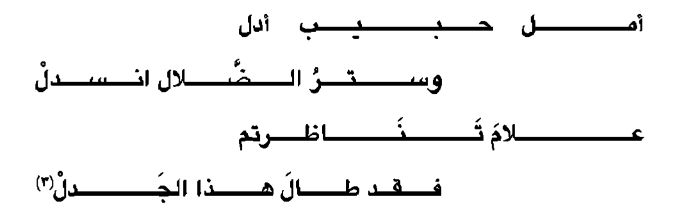
٢ - **الخفيفيات المجزوءة**: خلافًا للخفيف الأول الذي جعله الشيخ بالاستعمال أقوى المخنثات، يكتفي بركوب مجزوء هذا الوزن في خمس قطع فقط، أربع منها لزوميات (٠،٢٥ ٪) جاء فيها بالخفيف الرابع مصرعًا بعضها ومطيلًا إطالة تنبئ بأنه وجد في إيقاعها نفسًا نظميًّا مناسبًا للمعاني الزهدية التي تضمنتها، كقوله:

أعــــــوز الـــــشـــــت والـــــســـلــــم

وأديــــــــمــــــــي بــــــه حـــلــــــمْ[1]

والخامسة درعية واحدة[2] (٣،٢٢ ٪) ركب فيها الضرب الخامس المقصور المخبون وأطال فيها، مما يفيد أنه كان يجد في هذا الضرب بالقياس إلى المجزوءات الأخرى قوة تجعله أصلح منها للتقصيد والتطويل. والملاحظ أن الخفيفيات المقصرة لم تستطع أن تتسلل إلى سقط الزند (٠٪).

٣ - **المتقاربيات المجزوءة**: لم يذكر الشيخ المتقارب رغم بنائه الثماني ضمن الأوزان الجزلة لرقته وليونته. وبرودة المقصر منه لا تخفى عن السمع، ولذلك لا نجد للمجزوء منه أثرًا في سقط الزند ولا في الدرعيات (٠ ٪). ومن ١٠٦ قطع هي مجموع اللزوميات المتقاربية لم يتضمن الديوان الثاني إلا أربع قطع (٠،٢٥ ٪) متفاوتة الطول جاء فيها بالضرب الخامس، وخصها بأعذب حروف الروي: اللام والميم. ورغم ذلك ظلت برودة القصر واضحة فيها كما نجد في قوله:


أمـــــــل حـــبـــيـــب أدل

وســـــتــــرُ الـــضَّــــلال انـــســـدلْ

عـــــــــلامَ تَـــــنَـــــاظــــرتم

فـــقــد طـــالَ هــــذا الجَــــــدلْ[3]

---

(١) اللزوم: ٢/٤٨٩. وانظر: ٢/١٧٣، ٢٨٦، ٣٧٤.

(٢) هي قوله: ياليس ابنةَ المضَلّل مني بزادِ. انظر الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٤٢.

(٣) اللزوم: ٢/٣٧٦، وانظر: ٢/٤١٥، ٤٧٩.

٤ - **الرجزيات المجزوءة**: لم ينظم الشيخ من الرجز التام في شعره إلا قطعتين: سقطية من ضربه الأول السداسي كما تبين، ولزومية واحدة (٠،٠٦ ٪) من سبعة أبيات ركب فيها الرجز الثالث المجزوء، منها قوله:

مـــــا جـلــــــبَ الخـــــيـــــرُ إلـــى
صــــاحــــبِ عـــــقــــلٍ وكَـــــســــــدْ
أشــــــــــدُّ خـــطــــــبٍ يُــــتـــقَـــى
فِــــــــــراقُ روحٍ لِـــــجَــــســــدْ[1]

وإذا كان تأثره بأبي الطيب يفسر مجيئه مثله[2] بهذا الضرب، فإن موقف الشيخ المشهور من الرجز يغني عن تفسير ندرته في شعره.

٥ - **الرمليات المجزوءة**: استلان الشيخ الرمل واستضعفه وهو تام، فلم يأت به في متنه الشعري المدروس كله إلا في تسع لزوميات كما تبين، وضعف تامه يجعل مجزوءه أضعف. ولم يأت هذا الضرب المقصر في شعره إلا في لزوميتين اثنتين (٠،١٢ ٪) جاء فيهما بالضرب الخامس، وبناهما على اللام فأكسبهما غنائية رقيقية لا تخفى عن السمع، كما يتبين من قوله:

عــــــشــــــت مــــــن أيــــســــــر حــــــلِّ
وتــــــــشــــــبــــــهــــتَ بــــــظــــــلِّ
لـســــــــــتَ بــــالخــــلِّ أصـــــافـيــــــ
ـــــــكَ ومـــــــا أنــــــــتَ بــخــــــلِّ
ربـــــــــمـــا يــعــــــتــمــــدُ المــــــر
ء عـــلـــى الـــعُـــضـــو الأشـــــلِّ
أيــــــهــا الــدنــــيــا لَحَــــــاكَ الــ
ـــــلـــــه مـــــــن ربَّـــــــة دلِّ

---

(١) اللزوم: ١/٤٠٠.

(٢) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

مـــا تــســلّـــى خــلـــدي عــنـــ
ـــكَ وإن ظـــنَّ الـتـــســلّـي[1]

لكنها رقة لم تسمح له غريزته بتجريبها إلا في اللزوم، أما السقط والدرعيات فقد نُزهت جزالتهما عنها (٠٪).

٦ - **البسيطيات المربعة:** ونقصد بالتربيع الوزن المقصر الذي بنى عليه لزوميته:

دنـــــيـــــاك مـــــومـــــوقــــةٌ
أكــــثــــرَ مــــن أخــــتــــهــــا
لــــم تــــبــــقَ مــــن جــــزلــــهــــا
شــــيــــئًــــا ولا شــــخــــتــــهــــا
أتــــى عــــلــــى ذرهــــا الــ
أتــــي عــــلــــى بُــــخــــتــــهــــا
فــــانــــظــــر إلــــى صــــنــــعــــهــــا
وانــــظــــر إلــــى بَــــخــــتــــهــــا[2]

ويجعل ابن رشيق مثل هذا الوزن من البسيط المربع المحدث[3]، وهو عنده مأخوذ من البسيط المثمن لأن «مستفعلن فاعلن» فيه تذكر به قبل غيره من الأوزان، أما الحقيقة فكونه وزنًا لا هوية له لندرته وخروجه عن الاستعمالات التي وصفها الخليل. ويسمي عبد الله الطيب هذا الوزن المتنصف «البسيط المنهوك»[4]، وهي تسمية غير دقيقة لأن النهك ذهاب ثلثي الوزن بينما الذاهب من الوزن المذكور نصفه، وإذا جاز إلحاقه بالبسيط فالأولى أن يستعار له من تسمية الشيخ الأبيات المديدية الرملية (ليت شعري ضلة)

---

(١) اللزوم: ٢/٣٥٩.

(٢) نفسه: ١/٢٣٠.

(٣) انظر العمدة: ٢/٣٠٢. وقد مثل له بقول القائل: دار عفاها القدم ... بين البلى والعدم

(٤) انظر المرشد: ١/٨٤. وقد مثل له بقول شوقي: طال عليها القدم ... فهي وجود عدم.

مشطور المديد[1]، ومن وصفه لمنهوك المنسرح بمشطور مجزوئه [2]، مصطلح «مشطور»، فيدعى مشطور البسيط لأنه بقي كمربع المديد[3] على أربعة أجزاء من ثمانية أصلية. والشطر في البسيط استعمال شاذ لا يلتفت إليه[4]، وقد عبر الشيخ عن رفضه إلحاق مثل هذه الأوزان التي سكت عنها الخليل بالأضرب المستعملة، فلم ينسب قول أبي تمام:

الحســـــــنُ بـــــــنُ وهـــــبِ
كـــالــغـــيـــثِ فـــي انـــســكـــابـــهْ
فـــي الـــــشـــــرخِ مـــــن حـــجـــاه
والـــــشـــــرخُ مـــــن شـــبـــابـــهْ

إلى وزن بعينه كما يتضح من قوله: (هذا الوزن لم يذكره الخليل فيما ذكر، وإذا حمل على قياس ما قال فأشبه الأشياء به أن يكون من المنسرح، ويكون الضرب الثالث الذي هو (ويلم سعد سعدا) مشطور هذا الوزن. وقد يجوز أن يحمل على أنه من الرجز ومن السريع، ولا يوجد مثله في الشعر القديم، وقد قالت مثله الشعراء في زمان بني العباس كقول القائل:

إبــــريـــــقـــــنـــا مُـــصَـــلٍّ
يـــركـــعُ فـــي صَـــــلاتـــه)[5]

والأبيات التي جعلناها تجاوزًا من مربع البسيط أو مشطوره قريبة من هذا الوزن، ويجوز حملها قياسا على الأوزان التي ذكرها، فتكون من المنسرح المجزوء بجعل فاعلن في العروض والضرب متفرعًا من مفعولات بعد كشفها وطيها، وتكون من الرجز أو السريع المجزوءين بجعل نفس الجزء متفرعًا من مستفعلن بعد قطعها

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧.
(٢) أي مشطور مجزوء المنسرح. انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٨/١.
(٣) يصف الجوهري مشطور المديد بالمربع. انظر عروض الورقة: ١٨ – ١٩. وانظر العيون الغامزه: ص ٥٧.
(٤) انظر العيون الغامزه: ص ٦٠ – ٦١.
(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٨/١. وانظر البيتين في شرح ديوان أبي تمام: ١٠٨/١.

وطيها، لكنها ضروب يرفضها الشيخ كلها عروضيًّا وفنيًّا لأن الخليل لم يذكرها. ونجد لدى الشيخ ما يرجح أنه يعد الوزن «مستفعلن فاعلن» رجزًا، فهو يقف عند التسميط المنسوب إلى امرئ القيس: (يا صحبنا عرجوا....)، ثم يصف الأشطر بأنها من أضعف الرجز[1]، والفرق بين أبياته اللزومية وبين أشطر التسميط المذكور أن الأولى متنصفة عروضها غير ضربها، والأخيرة منهوكة ضربها هو نفسه عروضها، والتنصيف علامة تمنع من إلحاقها بالرجز الخامس. ولم يرد مثل هذا الوزن لا في السقط ولا في الدرعيات (٠٪)، ولم يعد إليه الشيخ في لزومياته، وهو ما يؤكد أنه أراد أن يجرب إيقاع البسيط المقصر ويبتعد به عن جزالته إلى أصغر صورة يمكن أن يؤول إليها، أي الوحدة البسيطية المركبة مستفعلن فاعلن.

II – **المشطــــورات:**

يطلق هذا المصطلح على الأوزان التى ذهب نصفها فبقيت مبنية على أشطر من ثلاثة أجزاء، ويشبهها الشيخ لضعف بنائها ببيوت الضعفاء والعبيد[2]. ويدخل الشطر في الاستعمال جنسين خليليين[3] هما الرجز والسريع، والشيخ يعد هذين الوزنين عند شطرهما رجزًا لقصرهما متبعًا في ذلك مذهب العرب[4]. وإذا كان تقصير الأوزان بجزئها يؤدي إلى ضعفها، فإن تجاوز ذلك إلى شطرها يعد إفراطًا في إضعافها، ولهذا نجده يحاسب الرجاز ويكافئهم في جنة الأدباء بأكواخ حقيرة تناسب القصر الذي آلت إليه أبياتهم: (قصرتم أيها النفر فقصر بكم)[5]. وهروبًا من هذا الضعف تحامى الشيخ المشطورات في نظمه كله فلم يتعد ما جاء منها فيه رجزية وسريعية ١٠ قطع.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٩ – ٣٢٠.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٦ – ٥١٧.

(٣) يشير العلماء إلى مشطورات المديد والبسيط والكامل، لكنها صور شاذة لا يلتفت إليها. انظر العيون الغامزه: ص ٥٧ و٦٠ و٦٧.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٥٣٧، والصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ – ٦١٢.

(٥) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

١ - **المشطورات الرجزية**: جاء أبو الطيب في شعره[1] بالرجز الرابع المشطور كما جاء بمتنصفه، فتأثره الشيخ وجاء بنفس الضرب في ثلاث لزوميات (١٨ ،٠٠٪) منها أرجوزته:

الحـــرصُ فـــي كـــلِّ الأفـــانـــينِ يـصـمْ

أَمَـــا رأيـــــتَ كـــلَّ ظـــهــرٍ يـنـقـصـمْ

وعــــــروة مــن كــلِّ حــيٍّ تـنـفـصـمْ

أمـــا سـمـعـت الحـــادثـــات تـخـتـصـمْ

أم حُـبُّـك الأشــيــاءَ يُـعـمـي ويُـصِـمْ[2]

لكنه لم يسمح لهذا الضرب القصير الضعيف بأن يكون من أوزان السقط (٠٪)، وصان منه جزالة الدرعيات (٠٪) رغم أن معانيها التحميسية كانت تقتضي استعماله.

٢ - **المشطورات السريعية**: للسريع في مذهب الخليل عروضان مشطورتان[3]: عروض موقوفة (مستفعلان) وأخرى مكشوفة (مفعولن) يجعلها الشيخ هي السريع السادس والأخير[4]. وقد جاء بهذا النوع من المشطور في سبع قطع، اثنتان منها لزوميتان جاء في إحداها بالعروض الموقوفة (٠٦، ٠٪)، وفي الثانية بالعروض المكشوفة (٠٦، ٠٪)، أما القطع الباقية فكلها درعيات ركب في أربع منها العروض الموقوفة (٩، ١٢٪) كما في قوله:

جـــاءوا عـلـيـهـم مُـحـكـمـات الأدراعْ

وكـلـهـــم قـد اكـتـســى نـهـي الـقـاعْ

وجـئـت لـلأرمـاحِ مَـبـســوطَ الـبَـاعْ[5]

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٣٧٥.

(٢) اللزوم: ٤٨٢/٢. وانظر: ٦٩/٢، ٤٧١.

(٣) العروض المشطورة هي نفسها الضرب المشطور.

(٤) يذكر أبو العلاء (الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣) العروضَ المكشوفة التي جاء بها أبو الطيب باعتبارها الضرب السادس للسريع، وهو نفس الترتيب الذي نجده في الإقناع (ص ٥٣). وابن عبد ربه (العقد الفريد: ٤٦٧/٤) يجعل هذا الضرب هو السابع، رغم أنه يأخذ من كتاب الخليل. والملاحظ أن العلماء قد اختلفوا في عدد الأضرب التي ذكرها الخليل. انظر العروض والقافية: ص ١٥١ و٢٣٥.

(٥) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٢٣.

وجاء في الخامسة بالعروض المكشوفة (٣،٢٢ ٪)، وهي عينيته: (جاء الربيع واطباك المرعى)[١]. والمشهور في العروض الموقوفة أنها تكون مردوفة بحرف لين، وقد استعملها الشيخ كذلك إلا في درعيتين لزم في إحداهما الهاء وفي الثانية الغين عوض لين الردف، وهما قوله: (عبَّ سنان الرمح في مثل النهْرْ)[٢]، وقوله: (ما أنا بالوغْبِ ولا بابن الوغْبْ)[٣]، وهو استعمال شاذ عن المتعارف عليه، وقد أوضح الشيخ نفسه أن لزوم اللين في السريع المشطور الموقوف لا ينكسر (بقول الراجز:

أسبلنَ أذيالَ الحقي وارْبَغْنْ

مشي حييات كأنْ لم يفزعن

إن يمنع اليوم نساء تمنعن

لأنه محسوب من الشواذ، وإنما كلامنا على ما يكثر ويتعارف)[٤]، ولذلك نذهب إلى أن ركوبه هذا الشذوذ إنما كان للتدليل على أن لبعض الحروف الصامتة خصائص صوتية تسوغ استعمالها عوض اللين كما سنوضح. وقد سبقت الإشارة إلى أنه يعد المشطورات كلها رجزًا، وأن الرجز لديه رغم بداوته فن ضعيف حقير حقارة الأوزان القصار، وهذا ما يفسر خلو سقط الزند (٠٪) من مشطور السريع وندرته حتى في اللزوميات. وما قد يبدو مستغربًا كون الدرعيات التي عاد فيها إلى تجويد النظم قد تضمنت معظم هذه المشطورات، وقد سبقت الإشارة إلى أنه إنما أكثر من إيقاع الرجز فيها رغم احتقاره له ليجعل من الارتجاز به نفسًا تحميسيًّا يخدم الغاية النبيلة التي نظم من أجلها هذا الديوان، لكن الملاحظ أنه تجنب فيه مشطور الرجز الصريح الدائري مطلقًا وكاد يقصر مشطوراته السريعية كلها على العروض الموقوفة (مفعولان) التي لا تلتبس بمشطور الرجز خلافًا للعروض المكشوفة، وهي

---

(١) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٦١.

(٢) نفسه: ص ١٩٧٤.

(٣) نفسه: ص ١٨٦٨.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢ – ٤٦٣.

طريقة استطاع بها الشاعر اعتمادًا على مذهب الخليل الذي يجعل مشطور السريع جنسًا مستقلًّا بنفسه لتفرعه من السريع الدائري، أن يخلص هذا الديوان من شبهة الرجز الحقير ويوهم المتلقي بأنه صانه عنه.

ثالثًا - صغار الأوزان:

يرد هذا المصطلح لدى الشيخ في وصفه للهزج والمضارع بأنهما (من صغار الأوزان)[1]، والصغر لديه مرادف للحقارة [2]، والمقصود بها الأوزان القصيرة التي تجيء في الاستعمال على أربعة أجزاء لا تزيد عليها، والفرق بينها وبين الأوزان المقصرة أن هذه الأخيرة تستعمل طويلة في أبنية سداسية أو ثمانية، بينما تلازم الأوزان الصغيرة بناء رباعيًّا لا يعرف في الاستعمال بناء أطول منه، وهذا ما يريده الشيخ بقوله: (ومولد الهزج في الدائرة قبل مولد الرجز، والهزج أصغر منه في السمع لأن مستعمله رباعي، والرجز قد استعمل منه السداسي)[٤٣].

وتضم هذه المجموعة أربعة أوزان قصيرة هي المضارع والمقتضب والمجتث والهزج، أما الثلاثة الأولى فتقترن لديه بليونة أشعار المولدين وإيقاعاتهم الحضرية التي يرفضها الذوق المتجزل ويستضعفها أو يستركها لقصرها: (وأعمالي في الخير قصار كثلاثة أوزان رفضها المتجزلون في قديم الأزمان... والثلاثة الأوزان: المضارع والمقتضب والمجتث، وقلما توجد في أشعار المتقدمين)[3]. وجزمه بندرة هذه الايقاعات في الموروث الشعري القديم يدل على أنه لم يستضعفها لقصرها فحسب، ولكن لنفسها الحضري ولنفوره مثل القدماء من ليونتها ورقتها، خلافًا للهزج الذي يبدو أنه كان يستضعفه لصغره فقط لأنه لم يذكره ضمن هذه الأوزان الحضرية المولدة.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦.

(٢) نفسه: ص ٥٩٥.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٣١ - ١٣٢.

وقدم مصطلح هزج وتردده في المصادر يدل على أن الخليل استعاره من اسم نمط شعري غير القصيد[1] كان العرب يترنمون به في سياق اجتماعي ما ندت عنا دلالته، فهو كالرجز فن بدوي قديم قصر بناؤه فعذب وخف، لكنه فقد جزالة الأوزان الطويلة ورصانتها نتيجة المرح الذي يصاحبه عند الإنشاد، وهذا ما جعله لدى الشيخ ضعيفًا محتقرًا كالأوزان الثلاثة الأخرى. فأشعاره تخلو من صغار الأوزان هذه إلا قطعًا جد قليلة تؤكد قلتها نفورَه المذهبي والغريزي من إيقاعها.

I - الهزجيات:

يرى الشيخ أن (أصل الهزج أن يكون على ستة أجزاء كلها مفاعيلن، إلا أن العرب لم تستعمل ذلك)[2]. ويذكر الخويي عند إحصائه لأوزان السقط بيتًا من الهزج السداسي، ثم يجعل قول الشيخ في جامع الأوزان:

ألا يـــــاعـــالمـــأ مــــا الـعـلــ

ـــــــم جـــار مـنـــــه فـــي نِـــيَّـــهْ

وخـــــفــــــاك عـــروضـــيًّـــــــا

ن والـــنـــــاقـــــة نَـــــحــــويَّـــهْ

(مما استعمل مجزوءًا)[3]، وكأنه كان ينظر بذكره الصورتين السداسية والمجزوءة إلى ما آل إليه استعمال الهزج وبعض الأوزان العربية في البيئات الفارسية[4]. إن القصر الملازم للهزج في الاستعمال العربي يكسبه مرحًا وخفة [5]، لكنها خفة لا تحتملها رزانة مذهبه الشعري المتبادي، فهو يذكر أن أبا الطيب لم يأت بهذا الوزن

---

(١) انظر مقالة تداخل المصطلحات / مجلة: ص ٣٢، وانظر ما تقدم: ١/ ٧٣ -٧٥.

(٢) الفصول والغايات: ص ٣٢٠.

(٣) انظر التنوير: ١/١٢.

(٤) انظر كشاف اصطلاحات الفنون: مصطلح «هزج». وانظر الحكيم عمر الخيام ورباعياته: ص ١٢١ وما بعدها.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

في شعره[1]، ويحذو حذوه في السقط والدرعيات فيخليهما منه (٠٪). وإذا استثنينا الأبيات التعليمية التي جاء بها في جامع الأوزان، يظل كل ما نظمه منه سبع لزوميات لا تخلو من طول كلها من الضرب الأول (٠،٤٠ ٪). وما يلفت النظر في هذه الهزجيات اللزومية أن أربعا منها كافيات مقيدة واثنتين لاميتان مفتوحتان مردوفتان بالياء، وإذا نحن لم نعتبر التزامه للحرف غير اللازم قبل الروي أمكن إدماج بعضها في بناء واحد ليصبح عددها أقل، وإن كان مجموع أبياتها الستة والخمسين ينبئ بأنه كان يجد في الهزج رغم قصره بقية من نفس بدوي تجعله أقل ضعفًا من إخوته في الصغر. ويذهب الشيخ إلى أن الجزء الثالث من هذا الوزن (إن أدركه النقص بالكف... لم يعلم به في الحس، وكذلك الجزآن اللذان قبله... وإن أدركه القبض... بان ذلك في الذوق كقوله:

حـــلـــلـــنـــا بـــــأوارات

وأصـــبـــحـــوا بـــنـــعـــمـــانـــا)[2]

وثقل القبض واضح في البيت المذكور، ولذلك لا نجد له أثرا في هزجياته خلافًا للكف الذي كثر فيها ليميزها من الوافريات المجزوءة، كما نجد في مقصورته:

إذا قـــيـــلَ لـــكَ اخـــشَ الـلـــ

ـــهَ مـــــولاكَ فـــقـــلْ أرا

كـــأن الأنـــجـــم الـــســـبـــعـــ

ـــة فـــي لـــعـــبـــة بـــقـــارا[3]

II - المــجتثيــات:

للمجتث عروض واحدة وضرب وحيد، والشيخ يعده من الأوزان التي (قلما توجد في أشعار المتقدمين)[4]، وينقل عن الأخفش زعمه (أنه قد سمعه في شعر العرب)[5]،

---

(١) رسالة في الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠١.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٤٥.

(٣) اللزوم: ١/٧٥. وانظر: ٢/٢٤٨، ٢٤٩، ٢٥١، ٣٠٤، ٣٠٥.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٥) نفسه: ص ١٣٢.

ويذكر أنه من الأوزان التي استعملها أبو الطيب[1]. ولم يجئ الشيخ بهذا الوزن لا في السقط ولا في الدرعيات (٠ ٪)، ولكن يبدو أنه كان ينظر إلى هذا الشاعر الصفي في المجتثيات الثلاث التي جاء بها في اللزوم (٠،١٨ ٪)، فهو يرى أنه خبن الضرب في قوله:

مـــا أنـــصـــفُ الـــقـــوم ضبَّـــه
وأمُّـــــــه الـطُّـــرُطُـــــــبَّـــه

ويجعل رواية الخبن الاستعمال الموافق لقواعد الخليل، لأن «الطرطبه» إذا رويت (بسكون الراء ففي البيت تشعيث لم يذكره الخليل في المجتث، وقد كثر في أشعار المحدثين. وإن حركت الراء في «الطرطبه» فالجزء مخبون غير مشعث)[2]. وترجيحه ضم الراء على التشعيث الذي كثر عند المحدثين يدل على أنه لا يعترف بالمجتث إلا اعترافًا علميًّا، أي باعتباره وزنًا خليليًّا لا وزنًا يستعمله المحدثون. ويبدو هذا التقيد بالأصل الخليلي واضحًا في تجنبه التشعيث في لزومياته الثلاث وإكثاره فيها من الخبن تقوية لرواية الضم في «الطرطبه»، رغم أن بعض العلماء يرونه جائزًا في المجتث جوازه في الخفيف[3]، وإكثاره من خبن الضرب حث غير مباشر لمن يريد ركوب هذا الوزن على الاستغناء بهذا الزحاف عن تشعيثه، وكأنه كان يرى في قصره بالقياس إلى الخفيف ما يجعل هذه العلة بينة في السمع لمجيئها في الوتد، خلافًا للخبن الذي يظل خفيًّا لاعتماده[4] على نفس الوتد، والأذن لا تنكر أن خبن فاعلاتن أخف من سلامتها بله تشعيثها لكثرة الحركات فيها كما هو واضح في قول الشيخ:

فـــتـــشــــنَ عـــــن كُــــــلِّ نــفــسٍ
شـــــرق الـــفَـــــضـــاء وغــــربـــهْ

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٢) نفسه / مجلة: ص ٦٠٦. وانظر البيت المذكور في ديوان أبي الطيب: ١/ ٣٣٠.

(٣) انظر الإقناع: ص ٦٨، والعيون الغامزه: ص ٨١.

(٤) انظر كتاب العروض للأخفش / فصول: ص ١٥٤.

وَزْرنَ عـــــن غـــيـــر بـــرٍّ
عـــجـــم الأنـــــــامِ وغُـــــربـــــةْ[1]

ومن الأحكام التي تبدو مربكة بدقتها في تصوره لايقاع المجتث اعتباره رواية قول الوليد:

خــــرجـــتُ أســــــحـــبُ نيـــلـــي
أنـــــظـــــورُ مـــــا شـــــأنـــهـــنَّــه

بزيادة الواو في الفعل «أنظر» صحيحة[2]، لأن الوزن يكون بها غير مكسور، وإذا صحت رواية أنظر بغير واو (فهو كسر على رأي الخليل، ولن يخفى قبحه في الغريزة، وإن أنشد بالواو على اللغة الطائية فالوزن صحيح. وقد زادوا الياء في سواعيد وأزاميل)[3]. والذي يقصده الشيخ أن حذف الفاء من مستفع لن لا يجوز لأنه في رأي الخليل مفروق الوتد، وهو نفسه ما يقصده العروضيون بعدم جواز الطي والخبل فيه[4]. وامتناع الطي فيه امتناع رياضي علمي لأن الفاء ليست ثانية سبب كفاء مستفعلن التي يجوز طيها، لكن المشكل أن الشيخ لا يعد ذلك خروجًا عن منهب الخليل فحسب، ولكن بناء لا يخفى قبحه في الغريزة[5]، وهو حكم يلزم الدارس بأن يسلم بأن الفرق بين مستفع لن ومستفعلن ليس فرقًا عروضيًّا يدركه البصر وترشد إليه معرفة الدائرة التي ينتسب إليها الجزء، ولكنه فرق في الايقاع يحققه المنشد وتحس به الغريزة.

ولم تهتم المؤلفات العروضية المشهورة بمثل هذه الفروق رغم أن المصادر الأولى اهتمت بتسجيل الفروق الايقاعية التي يبرزها الإنشاد حتى عندما تكون الزحافات والأجزاء هي هي، كما نجد في قول الأخفش: (وأما الرجز ففعلتن فيه أحسن منه

---

(١) اللزوم: ١/١٣٦.
(٢) انظر ما تقدم القسم الأول (مبحث الغريزة ورواية الشعر).
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨.
(٤) انظر الإقناع: ص ٦٨.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨.

في البسيط والسريع، لأن الرجز يستعملونه كثيرا، وإنما وضعوه للحداء، والحداء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا في عمل أو سوق إبل، فالحذف بما يكثر في كلامهم أخف عليهم. قال: هلا سألت طللًا وحممًا، وقال: قد جبر الدين الإله فجبر فلم يقبح)[1].

ولم تكتسب آراء الشيخ العروضية أهميتها النقدية الجمالية والعلمية القياسية إلا لاهتمامه بمثل هذه الإشارات وإفادته منها في بناء نظريته التي تجمع الجمالي إلى العلمي العروضي.

والأخفش يصف المجتث بأنه وزن قليل[2] قلة المضارع والمقتضب، وهو يقصد بالقلة ما يعبر عنه الشيخ بالقصر والصغر، لكنه يرى أن وقوع الوتد المفروق بين سببيه[3] يجعله أقوى منهما. ولعل هذه القوة النسبية التي يتميز بها المجتث من أخويه كانت سببًا في نظم الشيخ عليه وبلوغه في إحدى مجتثياته الثلاث ٢٧ بيتًا [4]. لكن الملاحظ أن الخويي الذي كان يمثل لكل وزن لم ينظم عليه الشيخ في السقط بأبيات من جامع الأوزان لم يأت بالمجتث، فهل يعود ذلك إلى بتر أصاب أصل التنوير أو الجامع، أو إلى أن الشيخ بدا له بعد نظم اللزوم أن هذا الوزن متكلف مصنوع، فأهمله وأراحه كما أراح المضارع والمقتضب، ورفض أن يعود إليه حتى في ديوانه التعليمي جامع الأوزان.

رابعًا - الأوزان المرفوضة:

نقصد بهذا الاصطلاح كل الأبنية الإيقاعية التي رفضها الشيخ وغيره من الشعراء والنقاد لغرابتها واضطرابها أو لشذونها وركاكتها، أو لهجر الشعراء لها، أو لكونها متكلفة مصنوعة. وتشترك هذه الأوزان كلها في كونها مرفوضة لذاتها لا لكونها تنتسب إلى هذا العصر أو ذاك، أو كونها مما سكت عنه العروضيون، فبعضها

---

(١) كتاب العروض / فصول: ص ١٥٢.
(٢) نفسه: ص ١٥٢.
(٣) نفسه: ص ١٥٢.
(٤) انظر اللزوم: ١/١٣٤ - ١٣٦.

بدوي قديم وبعضها حضري محدث، ومنها ما ذكره الخليل ومنها ما لم يذكره، وكل ذلك يؤكد أنها شيبت بركاكة أو برودة إيقاعية جعلت الذوق الشعري الغالب ينفر منها. وقد عبر الشيخ عن رفضه لها نقديًا بالكشف عن ضعفها، وإنجازًا بصون دواوينه عنها، فالسقط واللزوم والدرعيات تخلو منها خلوا مطلقًا (٠٪).

I - غرائب الأوزان:

يلمح الشيخ بهذا المصطلح[١] إلى بعض الأبيات المبهمة الوزن[٢] التي نظمها بعض الجاهليين، ويقصد به الأشعار القديمة التي اضطرب بناؤها أو اختلف كرائية طرفة التي يصفها لاختلاف إيقاعها بالأعجوبة[٣]. وهو يعتبر هذه الأوزان محيرة [٤] لأنها رغم اضطرابها من المرويات التي نقلها الثقات عن الفصحاء وتداولها العلماء في مجالسهم. وتلتقي هذه الغرائب في أنها كلها تقع خارج المنظومة الخليلية، لكنها تتفاوت في بعدها عنها تفاوتًا يزيد الشيخ حيرة واستغرابًا.

١ – وأبعد هذه الغرائب عن قواعد الخليل ما لا نظام له كأبيات بيهس التي أرغم الشيخ على تسميتها (أبياتًا لأن الرواة يوقعون عليها هذا الاسم، ولا نظام لها في الحقيقة)[٥].

٢ – ويليها الأبيات المتشاولة، وهي ما اختلف وزنها داخل القطعة الواحدة كالأبيات[٦] التي رواها سيبويه، وكقول الراجز:

ياتيم كوني جدلهْ   منهوك

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٧٤.
(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، والعيون الغامزه: ص ٨٩ – ٩٠.
(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٨.
(٤) نفسه: ص ١٩٧.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٢.
(٦) نفسه: ص ٤٣١.

أغنى امرؤ ما قبلهْ　　　　منهوك

إذْ قاتلت تيم وفرت حنظلهْ　　　　مشطور

واستوعلت كلب وكانت وعلهْ　　　　مشطور

فـ (البيتان الأولان يقصران عن البيتين الأخيرين قصرًا ليس بخاف)[1] جعل المنهوك يلابس المشطور.

٣ – ويشبه الأبياتَ المتشاولة الأشعارُ المختلطة التي تتداخل فيها الأوزان الدائرية، فـ (قد حملت الرواة كلمة الطرماح وهي وزنان مختلفان)[2]، ويعني الشيخ خلطه بين الخفيف والمنسرح في قوله:

طال في رسم مهدد أبده　　　　وعفا واستوى بـه بلده　　　　خفيف

مجرب بالرهان مستلب　　　　خصل الجواري طرائف سبده　　　　منسرح

ومثل هذا لديه ما جاء به المرقش الذي خلط في قصيدة له بين السريع والكامل في قوله:

مـــا بـــالـــديـــار أن تجـــيـــبَ صـــمـــمْ

لـــو كـــانَ ربـــع نـــاطـــقًـا كـــلـــمْ

مـــا ذنـــبـــنـــا فـــي أن غـــــزا مـــلـــك

مـــن آل جـــفـــنـــة ظـــالـــم مـــرغـــمْ

فـ (هذا خروج عما ذهب إليه الخليل)[3].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٣١.

(٢) نفسه: ص ٢٠٦. والمراد أبيات الطرماح اللاحقة. انظر نفس الصفحة، وفيها: وعقبى. وفي ديوانه (ص ١٩٣):
طال في رسم مهدد ربده　　　　وعفا واستوى به بلده.
وانظر تأصيل عروض الشعر العربي: ص ٢٦٨ – ٢٦٩، حيث يستقصي، د. العلمي لهذه الظاهرة في دواوين الشعراء الإسلاميين.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٨. وانظر الأبيات في المفضليات: ص ٢٣٧ – ٢٣٩.

٤ – وأقرب الغرائب إلى القواعد الخليلية الأشعار التي يلزم فيها الشاعر وزنًا دائريًّا واحدًا لكنه يخلط فيه بين أكثر من ضرب، ويأتي فيها بأبنية لم يذكرها الخليل[١] كقول طرفة في أعجوبته[٢] جامعًا في نفس القصيدة بين الضربين الرابع والخامس من السريع:

لو كان في أملاكنا ملك	يعصر فينا كالذي تعْصِرْ	فعْلن
لا جتبت صَحنَي العراق على	حرف أمون دفها أزورْ	فعِلن
متعني يومَ الرحيل بها	فرع تنقاه القداح يَسَرْ	

وكبائية عبيد التي يصفها هي ورائية عدي بأنهما مختلفتا النظم وغير موافقتين (لمذهب الخليل في العروض)[٣].

إن ما يحير الشيخ في هذه الأوزان الغريبة كونها مروية عن الفصحاء في جملة المنظوم[٤]، والملاحظ أنه لم يجرؤ على التصريح بأنها مكسورة مراعاة لقدمها، لكنه يلمح متعجبا من تغاضي الرواة عما فيها من اضطراب إلى أن الإنشاد يفضح كسرها وخللها[٥]. ويتعمد أحيانًا أن يشير إليها لاضطرابها بأنها كلمة[٦]، وقد يصرح فينعتها بالاختلال كما نجد في قوله: (كما اختل في نظم القريض عبيد)[٧]. وسواء لمح أم صرح يظل هذا النوع من الأوزان لديه نمونجًا مرفوضًا محظورًا على المحدثين غير مقبول منهم، والعلة خروجها كلها عن مذهب الخليل.

---

(١) يرد سليم الجندي (الجامع: ٢/٨٦٠. هامش) على اعتراض أبي العلاء على هذه الأوزان بما استدركه العروضيون على الخليل من استعمالات. والاعتراض واه لأن الشيخ كان يعرف كل الآراء المستدركة، لكنه كان يجعل نظام الخليل هو الأصل المعتمد.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٣٧.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٣١ . والمراد قول عبيد: (أقفر من أهله ملحوب)، وقول عدي: (قد حان أن تصحو أو تقصر).

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٥) نفسه: ص ٢٠٥.

(٦) انظر مثلًا رسالة الغفران: ص ١٩٧ و٣٣٧.

(٧) اللزوم: ١/ ٣١٧.

والملاحظ أن الشيخ اكتفى في تعرضه لها بالتعجب والتعبير عن الحيرة أمامها، دون أن يخوض في الملابسات الفنية[1] التي جعلت هؤلاء الشعراء - وهم أهل الغريزة السليمة وأصحاب الفصاحة - يجيئون بمثل هذه الأوزان، أو يبينَ حكم الغريزة الصريح عليها، رغم إيمائه إلى أن غرائز الناس في عصره تنفر منها[2].

وقد نسلم بأن الأنواع الثلاثة الأولى[3] تنكرها الغرائز لوضوح خللها، لكننا لا نستطيع دون احتراس وتحفظ أن نلحق بها النوع الرابع، لأن غرابته لا تعود بالضرورة إلى اختلافها في الغريزة واختلالها، ولكن إلى كونها تجمع أكثر من ضرب في نفس البناء.

وأعني بهذا أن الشيخ كان سيقبلها لو كان الخليل قد ذكرها، لأن المستعمل من الأضرب لا يخلو من مثل هذا الاختلاف، فجواز الإضمار - لدى الخليل - في الضرب الثاني من الكامل يسمح باجتماع فعلاتن ومفعولن في نفس القصيدة، وجواز التشعيث في الخفيف يسمح بجمع فاعلاتن إلى مفعولن، فضلًا عن الاختلاف بين بعض الأعاريض والأضرب الذي يظهر فور خروج الشاعر من بيت التصريع الذي يكون فيه الصدر والعجز على منهاج واحد بتعبير أبي العلاء[4]، وليس التفريق بين التقفية والتصريع في حقيقته إلا تمييزًا للقصائد التي تأتي أعاريضها وأضربها على بناء صرفي واحد كقصائد الوافر الأول، من القصائد التي يخالف بناء أعاريضها بناء أضربها، كما نجد في قصائد الطويل الأول والثالث.

وقد أوضح الشيخ أن أبا الطيب في استعماله الرمل على أصله الدائري كان يهدف[5] إلى جعل الأبيات على منهاج واحد، وإذا كان أبو الطيب قد أبدى

---

(١) انظر: في سبيل البحث عن الإيقاعات الجاهلية / مجلة: ص ٧٥ - ٩٧، حيث يبحث المؤلف عن علاقة الأوزان الغنائية بالأوزان الشعرية في العصر الجاهلي معتمدًا على تخصصه في علم الموسيقى.

(٢) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٥.

(٣) أي الأوزان المبهمة والمتشاولة والمتداخلة.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٢٢، واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

نفوره من الاختلاف بين الأعاريض والأضرب في الرمل الأول كما وصفه الخليل، فإن مهيار شريكهما في الانتساب إلى مذهب التبادي قد مال إلى الجمع بين الأبنية الإيقاعية المختلفة في نفس القصيدة جمعًا يجعلها لخروجها عن العروض الخليلي تلحق بالنموذج الذي عيب على المرقش وعبيد وطرفة، لأنه جمع[1] في الرمل الأول بين العروض المحذوفة فاعلن والعروض الأصلية غير المستعملة فاعلاتن، وجمع في الرجز الثالث بين مستفعلن ومفعولن. والمفروض أن يكون هذا الاستعمال مرفوضًا لدى الشيخ لاختلاف بنائه[2]، وأن تكون رملية أبي الطيب لتعادل عروضها وضربها أقرب إلى غريزته إذا كان قد حكم معيار الغريزة حقيقة، لكن الرجوع إلى اللزوم الذي استعمل فيه المتقارب التام جامعًا فيه بين العروضين المحذوفة والسالمة في مثل قوله:

إذا ما ابـن سـتـين ضـمّ الـكـعـاب
إلـيـه فـقـد حـلّـت الـبـهـلـهْ

محذوفة هـو الشيـخ لم يرضـه أهلـه
ولـم يـرض فـي فـعـلـه أهـلـهْ

فـلا يـتـزوج أخـو الأربـعـيـ
ـن إلا مـجـربـة كـهـلـةْ[3]

يؤكد أنه كان يجعل مذهب الخليل قبل الغريزة معيارًا لقبول ما اختلف بناء أعاريضه وأضربه أو رفضه، وخلو دواوينه من هذه الغرائب شاهد على ذلك.

---

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٣، وانظر ديوانه: ٣٣٢/١ و١٣٤/٢.

(٢) انظر كتاب العروض / فصول: ص ١٥١، حيث يفهم من كلام الأخفش على اجتماع العروض الصحيحة والحذاء في الكامل الثالث، أن مثل ذلك يحتمل إذا كان الاختلاف ينجم عن الخروج من الأصل والعودة إليه مثل (فعولن ¬ فعو ¬ فعولن ¬)، أو (متفاعلن ¬ متفا ¬ متفا علن ¬). ويجعل هذا شبيهًا بالعلاقة بين «لا أدر» و«لا أدري». ولا تتحقق هذه العلاقة بين الأصل والفرع إذا جمع في السريع مثلًا بين الضرب المخبول المكسوف والضرب الأصلم، لأنهما فرعان لمفعولات.

(٣) اللزوم: ٣١٤/٢.

II - الأوزان الشاذة والنادرة:

ينعت الشيخ بهذين اللقبين أوزانًا جاهلية هي الأضرب الثلاثة الأخيرة من البسيط. ومصطلح الشذوذ يعني لدى العروضيين الخروج عن القواعد الخليلية، لكن مفهومه لدى الشيخ مختلف عن المفهوم العروضي، فهو يعني به مخالفة هذه الأوزان القديمة أخواتها لدى الجاهليين بإيذائها للسمع رغم استقامتها العروضية، وبعجزها عن الإطراب لركاكتها وقبح تركيبها، وهي بذلك لديه نظير للقوافي الحوش والنفر في البناء النغمي[1] التي تتأذى منها الأسماع، وهذا ما يفسر ندرتها لديهم. وقد بين مسكويه أن الطباع المولدة تنفر من مثل هذه الأوزان، أما قبول الجاهليين لها فيعود في رأيه إلى أنها كانت مصحوبة بالنغمات عند الإنشاد، فكانت الألحان تجبر ما فيها من زحاف [2].

ويظهر أنها كانت لدى الشيخ الصورة المثلى للقبح، فهي تجمع بين الانكسار والضعف والركاكة[3]، و(ما أفلح وزن منها قط)[4]، لكن استعمال المحدثين لها مغيرة بخبن العروض والضرب يقلل من قبحها[5] لديه. ويدل على رفضه الصارم لهذه الأوزان خلو دواوينه منها، أما الأشعار التي جاء بها على البسيط السادس، فقد شفع لوزنها عنده التخليع الذي غيره عما هو في الأصل فجاء حسنا في السمع[6].

III - الأوزان المهجورة:

والمراد بها كل ما أهمل من الأجناس والأضرب التي تتولد من دوائر الخليل. أما الأجناس المماتة كالمستطيل والممتد... فتعد لدى العلماء معدومة لأنها لم تتجاوز

---

(١) انظر الفصل اللاحق.
(٢) انظر الهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلاً عن تاريخ النقد: ص ٢٣٨.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨.
(٤) نفسه: ص ٥٧٩.
(٥) نفسه: ص ٥٧٩.
(٦) نفسه: ص ٥٧٩. وانظر مبحث المخلعيات.

صورتها الرياضية النظرية لتصبح أضربًا مستعملة، والشيخ يسميها المفقودة كما يتبين من حديثه عن الدائرة الرابعة: (وذلك أنها أم ستة موجودين وثلاثة مفقودين)[1].
إن الأوزان المستعملة التي ينعتها بالموجودة تتضمن هي نفسها أضربًا مستعملة وأخرى مهجورة وإن كان الخليل قد ذكرها، ومن بين ما هجر منها فلم يستعمل يذكر الشيخ الخفيف الثاني، ويصفه بأنه (مهجور قلما ترد عليه القصائد، وليس عليه قصيدة مشهورة)[2]، كما يشير إلى الرمل الرابع المسبغ الذي يجعله وزنًا (مراحًا ليس بالمستعمل)[3]. وقد هجر الشيخ هذين الضربين فلم يجئ بهما في دواوينه ولو للتجريب.

IV - الأوزان المتكلفة:

والمراد بها الأوزان التي هجرها القدماء والمحدثون وصنعها بعض العلماء أو الشعراء أو نظموا عليها متكلفين. وتلتقي كلها في كونها إيقاعات كاد العلماء والشعراء يجمعون على رفضها وهجرها لبيان التكلف عليها، والتكلف لدى الشيخ يناقض هديَ الغريزة. ومن بين ما نعته بالتكلف والوضع منها:

١ - **المديد الثماني:** وهو الصورة الأصلية الدائرية، والمستعمل منه هو السداسي. وقد اتهم الشيخ أهل العلم بأنهم تكلفوا فوضعوا (له أصلًا ثمانيًّا ليكون مثل أخويه)[4]، كقول بعضهم في بيت يفضح تكلفَه ضعفُه:

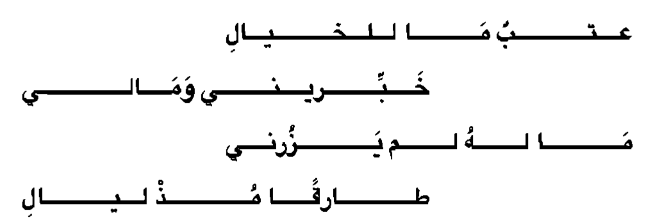
ليسَ من يشكو إلى أهله طولَ الكَرَى
مثلَ من يشكو إلى أهله طُولَ السَّهرْ

وهذا النوع من التكلف جاد لأنه يرد في سياق الاحتجاج العلمي للرأي، لكنه يظل لدى الشيخ نظمًا بعيدًا عن الشعر.

---

(١) رسائله / عطية: ص: ٣٨.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٨. ووزن الخفيف الثاني: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ×× فاعلاتن مستفع لن فاعلن.
(٣) الفصول والغايات: ص ١٣٨. وبناء هذا الوزن: فاعلاتن فاعلاتن ×× فاعلاتن فاعلاتان
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧. وانظر في نفس الصفحة البيت اللاحق.

٢ - **الطويل المشوه**: ويمكن نعته أيضًا بالبسيط المشوه أو معكوس المديد، والمراد به الصورة المتكلفة التي تنجم عن التلاعب بنظام الدائرة الأولى، وهي صورة تشوه في رأي الشيخ جزالة الوزنين الشريفين وتجعلها ركاكة وضعفًا كما يتبين من قوله معرضًا بزعيم الروم: (وهل يأمن المتعرض لمضرة المسلمين... أن تدور عليه الدائرة فينعكس أمره حتى يحسب من الأركاء الضعفاء، فإن هذين البيتين وغيرهما من الأبيات التامة المحسوبة من الطويل والبسيط تدور عليهن الدائرة التي وضعها الفرهودي، فيصرن في رتبة قول إسماعيل بن القاسم:


عـتـبُ مَـا لـلـخـيـالِ
خَـبِّـريـنـي وَمَـالـي
مَـا لـهُ لـم يَـزُرنـي
طـارقًـا مُـذْ لـيـالِ

وهذا من أضعف أوزان الشعر وأركهن. ولم تستعمله الجاهلية ولا الفحول في الإسلام، وإنما عمله إسماعيل بن القاسم على هيئة اللعب. وإذا أردت أن تخرج من قول القائل: (قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان) مثل قول إسماعيل: (عتب ما للخيال) فأَسْقِطْ من أوله: (قفا نبك من)، والذال والكاف من (ذكرى)، ثم زد ما أسقطت من أول البيت على آخره، فإنه يخرج منه وزن بيتين من أبيات إسماعيل، لأن كل بيت من أبياته مثل نصف هذا الوزن)[1].

والملاحظ أنه لم ينعت أبيات أبي العتاهية من هذا الوزن[2] بالتكلف لأن صاحبها شاعر، ولكن ربطه إياها باللعب يجعلها كذلك، فاللعب تجريب وخروج من الأعاريض المعروفة إلى أبنية إيقاعية جديدة مفتعلة يتزن بها الكلام، لكنها تكون غريبة عما

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٤ - ٥٨٦.

(٢) قوله: (عتب ما للخيال ×× خبريني ومالي). وبعض العلماء يجعل الأبيات من عروض مستدركة للخفيف، هي العروض المجزوءة المقصورة المخبونة ذات الضرب المماثل. انظر العيون الغامزة: ص ٧٩.

أجمعت عليه أقيسة العلماء وأذواق الشعراء[١]، ومثل هذا الخروج لا يكون إلا تكلفًا واستهانة بالشعر[٢]. وقد ذُكرأن بعض المتأخرين من الشعراء استنبطوا من أعاريض الشعر العربي (أبياتًا مؤلفة على فقر مختلفة وقواف مؤتلفة.. وسموها ملاعب)[٣]، أما برودة أشعار العتاهية فقد كشف عنها النقاد[٤] قبل أبي العلاء وعابوها عليه. ولم يكن مثل هذه الأوزان ليتسلل إلى دواوينه، فمذهبه الشعري الذي ألزمه بالترفع عن الأوزان الصغيرة رغم ذكر الخليل لها كان يلزمه بنبذ ما دونها من العبث، وإذا كان أبو العتاهية قد افتخر بأنه – لما كان يأتي به من أوزان غير معروفة – سبق العروض [٥]، فإن إرجاع الشيخ هذا الوزن إلى الطويل الدائري يعد فضحًا مقصودًا لسرقة عروضية خفية كان الأولى بالعتاهي الاستنكاف منها عوض الافتخار بها، لأنها كانت تشويها لأشرف أوزان الشعر العربي.

٣ – **الطويل المهتوك**: وهو ضرب أخر من الأضرب المتكلفة التي رفضها الشيخ، وقد وصفه بأنه وزن (وضعه أهل العلم لم يجيء مثله عن العرب ولا عن الشعراء المحدثين لأنه ليس في حكم الشعر، وإنما يوضع تصنعًا وتكلفًا، وذلك أنهم أسقطوا من أول الطويل جزءًا ومن أول نصفه الثاني جزءًا، وحذفوه من بعد ذلك فقالوا:

إذا أخيـــــتَ قــومًــا فَـــاخِ

مِـــنَ الـفـتـيـانِ رَحْــــبَ المــنَــاخِ

وسموا هذا الوزن المهتوك)[٦]. ولم يكتف الشيخ بإخراج ما نظم على هذا الوزن من حكم الشعر لبيان التصنع فيه، ولكنه عده إهانة لشرف الوزن الذي ولد منه، فـ (بعد أن كان طويلًا يحسب من ملوك الشعر صار مهتوكًا يضعف أن يكون من أصحاء العامة)[٧].

---

(١) انظر الشعر والشعراء: ٢/٧٩١.

(٢) انظر العمدة: ١/١٨٢.

(٣) انظر توشيع التوشيح: ص ٢٠ – ٢١.

(٤) انظر الموشح: ص ٢٥٩ – ٢٦٠.

(٥) انظر العيون الغامزة: ص ٧٩ و٨٩.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤.

(٧) نفسه: ص ٦٨٤.

٤ – **المقطع**: وهو أقصر الأرجاز وأقصر وزن استعمل في الشعر العربي، وسمي[١] بذلك لأن كل بيت فيه مبني على جزء واحد من أجزاء الرجز (مستفعلن). و(يقال إن أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر)[٢] حين جاء في قوله معتبرًا كل فقرة مسجعة بالراء بيتًا مستقلًّا من الرجز لورودها على وزن مستفعلن:

موسى المطرْ / غيث بكر / ثم انهمر/ ألوى المرر / كم اعتسر / ثم ايتسر/ وكم قدر / ثم غفر / عدل السير /... ولم يذكر الشيخ هذا الوزن ولا سماه احتقارًا له، ولكنه اكتفى بالتلميح إلى رفضه له حين عده معدومًا شعريًّا بجعله المنهوك المبني على جزأين أقصر ما يمكن أن يصير إليه الوزن الشعري، إذ لا يمكن لديه أن يوجد بيت دونه[٣]، ومفهوم رأيه هذا أنه يعده نثرًا لا يدخل في حكم الشعر حتى يستحق لديه أن يسمى ويوصف بالضعف والتكلف.

٥ – **الخبب**: هو الوزن الذي ولده بعض المتأخرين من دائرة المتفق بفك فاعلن من فعولن، ويسمى[٤] الغريب والمتسق وركض الخيل... وقد أشار إليه ابن رشيق بالمتدارك[٥]، ووصفه بأنه في الاستعمال مثمن قديم ومسدس محدث. وارتبط هذا الوزن في بعض المصادر بالأخفش الذي نسب إليه أنه استدركه على الخليل[٦]، والمشكل في خبر الاستدراك هذا أن كتاب العروض الذي حقق مؤخرًا منسوبًا إلى ابن مسعدة لا يتضمن أية إشارة إلى هذا الوزن تفيد أنه استدركه، لأنه اكتفى في هذا الكتاب بالأوزان الخمسة عشر الذي ذكرها الخليل، إلا أن يكون لمؤلف آخر[٧].

---

(١) العمدة: ١/١٨٥.

(٢) نفسه: ١/١٨٥. وانظر في نفس الصفحة الأبيات الرجزية المقطعة التي ابتدعها هذا الشاعر.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٧.

(٤) الإقناع: ص ٧٦.

(٥) العمدة: ٢ / ١٣٧، ويشير إلى أن الناس كانوا يسمونه في عصره الخبب. ومن أسمائه أيضًا المتلاقي وقطر الميزاب وصوت الناقوس والمخترع والمحدث. انظر الإقناع: ص ٧٦، والعيون الغامزة: ص ٢٢، والعروض والقافية: ص ١٩٧.

(٦) انظر العروض والقافية: ص ١٩٧. وقد سمى المؤلف في الهامش ١٤ المصادر التي نسبت إلى الأخفش استدراكه.

(٧) انظر مقدمة المحقق / مجلة فصول: ص ١٣٥، ويتبين من أسلوب المؤلف وطريقته في صياغة الأحكام أنه للأخفش.

وقد أشار أبو العلاء في مؤلفاته إلى بعض مستدركات الأخفش على الخليل كالطويل المقصور[1]، وتعرض للوزن الذي عد السادس عشر نفسه، ولكنه لم يذكر أن ابن مسعدة استدركه، مما يفيد أن المتدارك في عصر الشيخ كان ما يزال من البحور المتحاماة فنيا رغم نظم بعض المحدثين عليها[2]. والخبب في صورته المفكوكة تكلفًا من دائرة المتفق أي فاعلن ثماني مرات، وزنٌ عسير لثقل فاعلن فيه وعسر تواليها. ويدل على ذلك أن المتأخرين استعملوه مخبونًا وجوزوا القطع أو التشعيث في حشوه استثناء[3]، لتمكين الناظم من مهرب آخر غير الخبن يفر إليه من هذا العسر. واطراد خبنه وقطعه في حشوه يجعله مبنيًّا على ثمانية أجزاء رباعية تخلصه من عسره، وهي صورة سهلة يستخفها السمع كما يستخف المتقارب المقبوض رغم كون الإنشاد فيه يعتمد على القوة التي تستمدها الأجزاء من تقدم أوتادها، وإذْ كان الوتد يعد مصدر القوة الايقاعية في الجزء، فإن خبن فاعلن أو قطعه في الخبب يجعل الأجزاء كلها تبدو كأنها فواصل صغرى أو أسباب مفتقرة إلى قوة الأوتاد.

ورغم أن السمع يجد هذا الوزن عند بداية التلقي خفيفا رقيقا، تصبح هذه الرقة مع رتابة الإنشاد ركاكة، ولعل في هذه الركاكة ما يفسر نفور الشعراء قديما وحديثا من هذا الوزن الذي وصفه بعض الدارسين بأنه (بحر دنيء للغاية)[4] كثير الضجيج. ويبدو أن الخليل في إهماله هذا الوزن كان يعلم مدى نفور الذوق الشعري الأصيل منه، وبعض المصادر[5] تنسب إليه أشعارًا على هذا الوزن الذي أهمله، وقد أورد

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٤٤، حيث يذكر أن الأخفش ذكر للطويل ضربًا رابعًا هو المقصور (مفاعيلْ).

(٢) انظر الجامع في العروض والقوافي: ص ٢٥٨ - ٢٦٠. وقد ذكر مؤلف الكتاب أبو الحسن العروضي المتوفى سنة ٣٤٢ هـ هذا الوزن ولم يشر إلى أن الأخفش هو الذي استدركه، بل بدا من كلامه أنه هو الذي استدركه وسماه الغريب. وقد نبه على أن هذا الوزن في الشعر القديم نزر قليل، واحتج لقدم استعماله ببيت وحيد قيل إنه قديم، لكنه صرح بأن هذا الوزن أكثر من أن يحصى في شعر المحدثين، فإن صح هذا الإحصاء فإن قلة ما روي في القرن الرابع والخامس من الأشعار الخببية ينبئ بأن الرواة كانوا يسقطونه من مروياتهم استضعافًا له، أو بإيعاز من الشعراء أنفسهم لإحساسهم بنفور الأذواق الرصينة من ركاكته. انظر: ص ٧٧ - ٧٨، و٢٥٧ - ٢٥٨.

(٣) انظر الإقناع: ص ٧٦.

(٤) انظر المرشد: ١/٨٠.

(٥) انظر تفصيل ذلك في العروض والقافية: ص ١٠٤ - ١٠٥. ولنظر مراتب النحويين: ص ٥٩، والإنباه: ١/٣٤٢ - ٣٤٣.

الشيخ بيتًا منها لكنه جعله لبعض الشعراء ولم ينسبه الخليل[1]، وهو سكوت يضعف خبر نسبتها إليه.

ويظهر أن رفض الشيخ الصريح لهذا الوزن لم يكن تمسكًا بالعروض الخليلي فحسب، ولكنه كان أيضًا رفضًا للركاكة التي كان بعض المتكلفين يشيعونها وهم يتباهون باختراع الأوزان. وقد سلك للتعبير عن عدم اعترافه بهذا الوزن طرقًا متعددة، فهو يحصر العدد الدقيق لأوزان الخليل بالإشارة المقصودة إلى أن كل ما للعرب (خمسة عشر جنسًا من الموزون قلما يعدوها القائلون)[2]، وإلى أن أبا الطيب استعمل أحد عشر وزنا وأهمل أربعة[3]. ويتعمد أحيانًا بأن يذكر القارئ بأن المتقارب وحيد في دائرته بالإشارة إلى أنها (دائرة صغيرة فيها جنس واحد)[4]، أو بدعائه الله أن يرحمه إذا صار (في الحافرة كالمتقارب وحيدًا في الدائرة)[5]، أو بالجزم بأن (ليس في الشعر وزن عدته أربعون حرفًا في الأصل إلا وزن واحد وهو الأول من المتقارب)[6]، رغم أن أول المتدارك يبنى على نفس العدد.

والواضح أنه كان يتحامى الإشارة الصريحة إلى هذا الوزن وتسميته رغم أنه كان يعرفه ويعرف استعمالاته معرفة دقيقة. ويبدو حسب ما توصلت إليه أنه لم يتعرض لهذا الوزن أكثر من ثلاث مرات، الأولى حين وصفه بالوزن الآخر دون أن يسميه، وذلك في قوله متحدثًا عن المتقارب: (وليس في دائرته جنس مستعمل غيره، وقد ينقلب إلى وزن آخر لم تستعمله العرب مثل قوله:

أنتِ ياقوتةٌ عندنا في الرضى

غير مقليَّة عندنا في الغضبْ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٤، حيث يشير إلى احتمال انقلاب المتقارب (إلى وزن لم تستعمله العرب مثل قوله: (أنت ياقوتة عندنا في الرضى ...).

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٣) انظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٤١.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٣١.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٥.

وليس في الدوائر الخمس دائرة استعمل منها جنس واحد غير هذه، وهي الخامسة وتسمى دائرة المتفق)[1]. والثانية حين ذكره بأحد أسمائه غير المشهورة في قوله: (ولولا أن الوزن الذي يسمى ركض الخيل وزن ركيك، لوجب على نقيب الشعراء أن يتقدم إليهم ألا ينشدوا السيد عزيز الدولة.. شعرًا في هذه الآونة إلا على ذلك الوزن، ولكنه وزن ضعف وهجرته الفحول في الجاهلية وفي الإسلام، وربما تكلفه بعض الشعراء، كما قال:

أوقـــفـــتَ عـــلـــى طـــلـــلٍ طـــربًـــا
فـــشـــجـــاكَ وأحـــزنـــكَ الـــطـــلـــل)[2]

والثالثة حين نقل الخبر الذي يروي عن علي (ض) أنه مر بالحيرة وهي كثيرة النصارى فسمع صوت الناقوس فقال لأصحابه: ما يقول الناقوس؟ فقالوا: (ما يقول يا أمير المؤمنين؟ فقال: يقول:

إنَّ الـــدنـــيـــا قـــد أغـــوتـــنـــا
واســـتـــغـــوتـــنـــا واســـتـــهـــوتـــنـــا..)[3]

وذكر أبياتًا تبدو كأنها مشطور هذا الوزن، لكنه لم يشر إلى وزنها مكتفيًا بأنها تصريف لصوت الناقوس وهو جنس واحد. وما يلاحظ أنه حين سكت عن اسمه ووصفه بأنه جنس غير مستعمل لم يبين حكمه في الغريزة، وحين ذكره باسمه تعمد أن يذكر الشعراء بأنه وزن ضعف فهجره الفحول القدماء، وبأن من ينظم عليه من المحدثين إنما يأتي به متكلفًا، وكل ما تكلف مرفوض لديه.

وما يلفت النظر في البيتين اللذين مثل بهما للخبب من حيث هو وزن، أن إحداهما من صورته الأصلية وأن الثانية من الصورة المخبونة، وفي اكتفائه بهما سكوت مقصود عن الصورة الثالثة ورفض عروضي صرف لها، لأنها مبنية على تجويز العلة

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٤ – ١٣٥.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧.
(٣)نفسه: ص ١٩٢..

في الحشو والخليل لم يقل بهذا، ويقوي هذا التفسير أنه جعل أصوات أبياته المقطوعة الأجزاء، التي قيل إن عليًّا (ض) ترجم بها صوت الناقوس، أقرب الأصوات بتفاهتها وفراغها وبساطتها (من الصمت الدائم والجمادي)[1].

لقد أثبت الشيخ بذكره لبعض ما كان يُتكلف من الأوزان المخترعة أنه كان عالمًا بكل التجارب العروضية التي خاض فيها المحدثون، ولم يكن الاختراع المتكلف ليعجزه، فقد لمح على لسان أحد أبطال الغفران إلى أن البشر لا يعرفون من النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض[2]، وإلى أن أوزانهم الخمسة عشر قليلة بالقياس إلى آلاف الأوزان الممكنة، لكنه كان يعد كل ما يمكن اختراعه من إيقاعات أبنية متكلفة تفتقر إلى الصقل الغريزي الذي توافر في أوزان الفصحاء نتيجة تعاقب أجيال الشعراء خلال الحقب المتلاحقة. أما ما راج في عصره من هذه الأوزان فقد تعمد أن يفضح بعضه وينفي عنه سمة الاختراع برده إلى الأجناس الدائرية المعروفة، فأبيات أبي العتاهية طويل مشوه، والمهتوك طويل محذوف سقط جزآه الأول والخامس، وكل ذلك وما أشبهه ضعيف وركيك مرفوض لأنه متكلف مفتعل.

خامسًا - الأوزان المراحة:

نستعير من الشيخ هذا الاصطلاح لنصف به الأضرب التي أراحها ولم يستعملها في دواوينه الثلاثة رغم كونها على مذهب الخليل ومما نظم عليه الشعراء، ونعني بجعل مذهب الخليل معيارًا محكمًا أن العلة في إهماله للأضرب المستدركة والشاذة التي ذكرها العلماء كالطويل المقصور[3] كونها خارجة عن المذهب الذي تقيد به في البناء الايقاعي لشعره. وندرج تحت هذا المصطلح كل الأضرب التي لم نشر إليها في المباحث السابقة، فقد أراح المديد الأول والثاني والثالث والرابع لقلتها، ولنفوره من

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٢.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٣) انظر إشارة الشيخ إليه في رسالة الغفران: ص ١٤٤، وانظر رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ١/٢٢ - ٢٣.

هذا الجنس الدائري مطلقًا، وأراح الوافر الثاني والثالث لقصرهما عن ضربه الأول القوي. ومن الكامل أراح السابع والتاسع لقصرهما عن الأولين، أما الكامل الثالث فيظهر أن إهماله له لا يعود فحسب إلى الخفة التي ألحقها الحذذ والإضمار به [1]، ولكن إلى الصورة المختلفة لبناء أعاريضه، فالشيخ ينبه في الصاهل والشاحج على أن الحذذ في الكامل (يكون ملازمًا ومفارقًا: والملازم مثل قول زهير: (لمن الديار بقنة الحجْر)، جاء بالقصيدة كلها حذاء. والمفارق مثل قول الآخر:

إنِّـــي مِــن الــقــومِ الــذيــن إذا
فــارقــتــهــم جَــاراتــهــمْ أَثْــنَــيــنــا
أثــنــيَنَ مــن حــســنِ الــسَّــلامِ عليهمُ
يــومًــا وإن ذُكــرَ الــفــراقُ أبــيــنــا)[2]

ولذلك في رأيه أحكام بدا له أن الكتاب ليس موضع ذكرها[3]. والأبيات التي مثل بها للحذذ المفارق تفيد أنه كان يعد الصورة المشهورة للكامل الثالث أي العروض الصحيحة ذات الضرب الأحذ المضمر، صورة تخلص الوزن من الاختلاف الناجم عن اجتماع الأعاريض الصحيحة والحذاء في نفس القصيدة، إلا أنها صورة غير خليلية[4]. والظاهر أن الشيخ قد وجد في الكامل الخامس الأحذ عروضًا وضربًا ملاذًا يهرب إليه من اختلاف الأعاريض في الكامل الثالث كما هرب من المقعد.

ومن دائرة المجتلب أهمل الهزج الثاني والرجز الثاني المقطوع لقلتهما، أما منهوك الرجز فقد أهمله احتقارًا له، فهذا الوزن قد قصر فـ (قل حتى نل وعجز)[5]. وأهمل الرمل الثاني المقصور لنفوره من الرمل مطلقًا وميله إلى استعمال ثالثه عند التجريب، وأراح الرمل السادس لندرته في شعر العرب.

---

(١) انظر ما تقدم: مبحث الكامليات المستخفة، ورسائله / عطية: ص ٢٨، حيث يومئ إلى أن إضمار هذا الضرب يضعفه.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٣.

(٣) نفسه: ص ٥٩٣، حيث قوله: (وله أحكام ليس هذا موضع ذكرها).

(٤) انظر العروض والقافية: ص ١١٥، حيث يشير العلمي إلى أن الخليل والأخفش لم يثبتا هذا الضرب، وانظر تأصيل عروض الشعر العربي: ص ١٠٥، حيث يستقصي هذه الظاهرة في دواوين الجاهليين.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٣٧.

ولم يستعمل من دائرة المشتبه السريع الرابع، ولم يجعل الخامس الأصلم ضربا خليليا لأنه لم يكن يعد من أضرب هذا الوزن إلا ستة كما تبين من اعتباره مشطور السريع المكشوف هو الضرب السادس[1]. وقد اختلف العروضيون في عدد الضروب التي ذكرها الخليل لهذا الوزن[2]، فهل يعني نفي الشيخ لضرب العروض الثانية الأصلم أنه كان يذهب مذهب من نسب إلى الخليل أنه جوز الجمع بين فعلن المخبول المكشوف وفعلن الأصلم في أضرب القصيدة الواحدة ؟ وقد تبين أن مثل هذا الاختلاف لم يكن يعجب الشيخ كما يدل على ذلك إهماله الكامل الثالث وحيرته أمام الأوزان المختلفة المروية عن القدماء. وكما احتقر الرجز المنهوك فأهمله لقصره احتقر المنسرح الثاني والثالث المنهوكين فأهملهما لقلتهما وعجزهما. واكتفى من الخفيف التام بالضرب الأول لتناسب عروضه وضربه وطولهما بالقياس إلى الضرب الثالث [3].

ولم يستعمل الشيخ من صغار الأوزان الضربين الوحيدين للمضارع والمقتضب، لصغرهما وندرتهما في أشعار المتقدمين[4] وغلبة التكلف عليهما[5]. وقد وصفهما بأنهما وزنان مفقودان في شعر العرب، واتهم الخليل بوضع بيتيهما[6]. وخص الشيخ المقتضب دون المضارع بتحليل بنائه الايقاعي فوصفه بأنه وزن قصير ينفرد دون باقي الأوزان بأنه لا سلطة للغريزة عليه لأنه لا يزيد ولا ينقص، و(تدخله المراقبة فيبقى على حاله)[7] الكمية وإن غيرت حالة الإيقاعية. ويتضح من خلو جامع الأوزان من هذين الجنسين أن الشيخ لم يكتف بإهمالهما في مختلف دواوينه (٠٪) كما أهملهما أبو الطيب قبله[8]، ولكنه تجاوز ذلك إلى حث الشعراء على نبذهما برفضه إثباتهما في دروسه العروضية المنظومة.

---

(١) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٢) انظر تفصيل ذلك في العروض والقافية: ص ١٥١.

(٣) أما الخفيف الثاني فقد وصفه بأنه وزن مهجور. انظر ما تقدم.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٥) الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٠٢.

(٦) نفسه: ص ١٣٢.

(٧) انظر الفصول والغايات: ص ٨٧ وما تقدم: القسم الأول.

(٨) انظر الأوزان والقوافي / م: ص ٦٠١.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن استعمال الأوزان في منجزه الشعري لم يكن استثمارا لها من حيث هي أجناس دائرية، ولكن من حيث هي أضرب مستقلة تختلف إيقاعتها وتتفاوت شرفا وحقارة، وجزالة وليونة، وقوة وضعفًا، وتمكنًا وعجزًا. والمحكم لديه في اختيار هذه الأوزان المذهب الشعري والغريزة، وإذ كان التبادي مذهبه عند انتسابه إلى الشعر في مرحلة السقط، وعودته إلى التجويد في الدرعيات، فقد كان تشكل الموسيقى الشعرية في دواوينه انعكاسًا للتحولات التي مر بها إنجازه الشعري منذ كان منتسبًا إلى الشعر إلى أن تاب منه ثم تحلل من توبته ليدخل مرحلة النظم المتوسط قبل أن يتركه ليعود إلى تجويد الصناعة في درعياته.

إن اللزوميات كما تبين تشارك سقط الزند والدرعيات في كونها مثلهما مبنية في معظمها على الأوزان الجزلة التي وصفها بالشرف والقوة، فهذه الطبقة من الأوزان قد استنفدت كما أوضحت ثلاثة أرباع السقط واللزوم وثلثي الدرعيات، والباقي تقاسمته الأوزان المخنثة والمقصرة والصغيرة، وتشاركهما أيضًا في كونها قد خلت مثلهما من المضارع والمقتضب والخبب والمنهوكات وغيرها من الأوزان التي وصفت بالمرفوضة والمراحة، لكن هذه النسب – وإن دلت على أن تصوره النقدي لجزالة الأوزان وضعفها ظل ثابتًا – لا تشهد لديوان اللزوم بأنه كان من الشعر المجود كأخويه.

وأعني بهذا أن رصد مظاهر الاشتغال الفني للأوزان القوية في منجزه الشعري لا يجب أن يكون بإحصاء الأجناس المشتركة بين دواوينه الثلاثة، ولكن بحصر المساحة التي احتلتها الأوزان المستضعفة في كل واحد منها، لأن تحلل الشيخ من الصرامة الفنية التي فرضها عليه انتسابه إلى الشعر لا يظهر في البعد عن الأوزان الشريفة، ولكن في مدى شينها بما وصفه من الأوزان بالقصر والانخناث والضعف والعجز والحقارة والركاكة، وقد اعتبرنا ذلك شينًا لها لأنه صرح بأنه كان يمتلك من المعارف ما أغناه (عن التجمل بطويل القريض فكيف بقصيره)[1].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

إن التأمل السريع في نسب توزيع بعض الأوزان الضعيفة في دواوينه يكشف لنا عن أن المديد مثلًا ومخلع البسيط ومربعه، وما سوى الكامل الأول والثاني، والهزجَ والرجز والرمل والمنسرح خليليًّا ومولدًا، والمجتث والمتقارب، التي تعد في السقط والدرعيات معدومة أو في حكم المعدومة، قد وجدت لها مكانًا في اللزوميات وحدها، ولا يعد ذلك مفارقة غير متوقعة أو إخلالًا منه بتصوره النقدي لشعرية الأوزان، فهذا الديوان ينسب إلى مرحلة النظم التي اعترف فيها الشيخ نفسه بأن دخوله بالشعر في الخير أجبره على قبول الضعف وتجريبه وافتعاله أحيانًا. وتنبيهه على هذا الضعف كان تحذيرًا ضمنيًّا للشعراء من أن يتخذوا هذا الديوان مثالًا يحتذى، وللنقاد من أن يجعلوه مرجعا للحكم على شاعريته، فما جاء به فيه من أوزان ضعيفة ركيكة صين عنها السقط والدرعيات لم يكن إلا تجريبًا لليونة والضعف وركاكة التكلف في منجز حكم عليه المعيار الأخلاقي بأن يكون نظمًا متوسطًا. ولا تنكسر أحكامه النقدية على الأوزان باستعماله ما رك منها في لزومياته، فالمعيار لديه ما كثر[1]، وأشعاره كادت تكون كلها مبنية على ما شرف وقوي من الأوزان، لكن من حيث هي أضرب لا أجناس دائرية كما يتضح من التجميع الآتي لخيوط التشكيل الإيقاعي في منجزه الشعري.

I - فمن بين ثلاثة وستين ضربًا ذكرها الخليل:

١ - جاء في السقط بـ ١٨ ضربًا هي على التوالي حسب عدد القطع المبنية عليها: الوافر الأول والطويل الأول والكامل الأول[2]، فالطويل الثالث، فالطويل الثاني والبسيط الأول والخفيف الأول، فالكامل الثاني، فالبسيط الثاني، فالسريع الثاني، فالمتقارب الأول والثالث، فمخلع البسيط والكامل الخامس والثامن والرجز الأول والسريع الثالث والمنسرح الأول.

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣.

(٢) ما نجمعه بواو العطف له نفس العدد والرتبة، ونستعمل الفاء للخروج إلى الرتبة اللاحقة.

٢ – وجاء في اللزوم بـ ٣٧ ضربًا هي على التوالي: الوافر الأول فالبسيط الأول فالثاني، فالطويل الثاني فالأول، فالكامل الأول فالمتقارب الثالث فالكامل الثاني، فالطويل الثالث فالخفيف الأول فالسريع الثاني فالمنسرح الأول، فمخلع البسيط، فالسريع الأول فالثالث، فالكامل السادس، فالمتقارب الأول، فالهزج الأول فالرمل الثالث، فالكامل الخامس فالرابع والخفيف الرابع والمتقارب الخامس، فالرجز الرابع والمنسرح المولد والمجتث، فالرمل الخامس، فالمديد الخامس والسادس ومربع البسيط والكامل الثامن والرجز الثالث والرمل الأول والسريع المشطور الموقوف والمكشوف، والمتقارب الثاني والرابع.

٣ – وجاء في الدرعيات بـ ١٥ ضربًا هي: الطويل الثاني فالوافر الأول والسريع الخامس المشطور الموقوف، فالطويل الأول والثالث والمنسرح الأول والخفيف الأول، فالبسيط الأول والثاني والكامل الأول والثاني، والسريع الأول والثاني، والسريع السادس المشطور المكشوف والخفيف الخامس.

II - ومن بين خمسة عشر وزنًا دائريًا:

١ – جاء في السقط بتسعة أجناس هي على التوالي حسب عددها ورتبتها مع ترتيب أضربها داخلها: الطويل بالضرب الأول فالثالث فالثاني، ثم الكامل بالضرب الأول فالثاني فالخامس والثامن، ثم الوافر بضربه الأول، ثم البسيط بضربه الأول فالثاني فسادسه المخلع، ثم الخفيف بضربه الأول، ثم السريع بضربيه الثاني فالثالث، والمتقارب بضربيه الأول والثالث، ثم الرجز بضربه الأول والمنسرح بضربه الأول.

٢ – وجاء في اللزوم بـ ١٣ جنسًا هي على التوالي: البسيط بأوله فثانيه فمخلعه فمربعه، ثم الطويل بثانيه فأوله فثالثه، ثم الكامل بأوله فثانيه فسادسه فخامسه فرابعه فثامنه، ثم الوافر بأوله، ثم المتقارب بثالثه فأوله فخامسه فثانيه ورابعه، ثم السريع بثانيه فأوله فثالثه فخامسه (سادسه)[1] وسادسه (سابعه)، ثم الخفيف بأوله فثانيه، ثم

---

(١) يختلف العلماء في عدد أضرب السريع، فأبو العلاء – مثل الخليل وابن عباد – يعد ما شطر منه ووقف ضربًا خامسًا (مستفعلن مستفعلن مفعولانْ)، بينما يعده ابن عبد ربه هو السادس بِعَدِّهِ العروضَ المخبولةَ المكسوفةَ والضربَ

المنسرح بأوله فمولده، ثم الرمل بثالثه فخامسه فأوله، ثم الهزج بأوله، ثم الرجز برابعه وثالثه، ثم المجتث بضربه الوحيد، ثم المديد بخامسه وسادسه.

٣ – وجاء في الدرعيات بسبعة أجناس هي: الطويل الثاني فالأول والثالث، ثم السريع المشطور الموقوف[1] فالأول والثاني، والسادس المشطور المكشوف، ثم الوافر بضربه الأول، ثم الخفيف بأوله فخامسه، ثم البسيط أوله وثانيه، والكامل أوله وثانيه، والمنسرح بأوله.

وسواء انطلقنا من الجنس الدائري أم من الضرب تظل اللزوميات الديوان الذي جاء فيه الشيخ بمعظم الإيقاعات جزلة وضعيفة، فالأضرب السبعة والثلاثون (٣٧) التي استعملها فيها تزيد على مجموع ما استعمله في ديواني السقط والدرعيات، أي أنها تضم ضعف أضرب كل واحد منهما. ولا تتراجع هذه الزيادة إذا ما بنينا الإحصاء على الأجناس الدائرية دون الأضرب، فهي بأوزانها الثلاثة عشر تضم ضعف عدد أوزان الدرعيات، وتزيد على السقط بنصف مقداره. إلا أن الفرق الكمي بينهما من حيث عدد الأجناس الدائرية لا يعبر بدقة على المنحى الفني الذي نحاه الشيخ في اختيار موسيقى أشعاره، فالثلاثة عشر وزنًا (١٣) في اللزوم عدد يوحي بأنه لم يهمل إلا وزنين أي سبع (١/٧) ما ذكره الخليل، بينما الحقيقة أنه أهمل حوالي نصف ما ذكره لأنه لم يستعمل إلا سبعة وثلاثين ضربًا من ثلاثة وستين كما أوضحت.

ونصل إلى نفس النتيجة في الدواوين الأخرى، فإحصاء الأجناس يوهم بأنه أهمل نصف الإيقاعات في الدرعيات ولم يهمل منها في السقط إلا (٣/٧)، بينما الصحيح أنه أهمل من أضرب الخليل الثلاثة والستين ٤٥ ضربًا في السقط و٤٨ في الدرعيات،

الأصلمَ السالم ضربًا خامسًا سابقًا للضرب المشطور الموقوف (العقد الفريد: ٥/٤٦٦ – ٤٦٧). ونتيجة لهذا الاختلاف يعد أبو العلاء – كالخليل وابن عباد – الضرب المشطور المكسوف سريعًا سادسًا، بينما يعده ابن عبد ربه ضربًا سابعًا (العقد الفريد: ٥/٤٦٧). انظر الإقناع: ص ٥٣، والأوزان والقوافي: ص ٦٠٣، والعيون الغامزة: ص ٧٤ – ٧٥، حيث يصرح الدماميني بأن له ستة أضرب، وينبه على أن بعضهم أثبت للعروض الثانية ضربًا أصلم.

(١) نعرفه باسمه دون رتبته دفعا للبس، لاختلاف العروضيين في كونه سادسًا أو سابعًا. والشيخ يعد هذا الضرب هو الخامس ويعد المكشوف هو السادس كما أوضحت.

أي حوالي ٧٥٪ (٣/٤) من إيقاعات الشعر العربي التي ذكرها الخليل ولم يستثمر إلا ربعها (١/٤).

ويفيد هذا أن اللزوميات – وإن كانت لم تستنفد هي نفسها أكثر من نصف الإيقاعات الشعرية – كانت الديوان الذي سمح له بأن يوسع مجاله الإيقاعي مجربًا ومعلمًا ومرققًا ومتخنثًا ومتجزلًا. وإذا كانت الأوزان الجزلة فيها قد جعلت القوة الإيقاعية خصيصة مشتركة بين دواوينه الثلاثة، فإن خلو السقط والدرعيات من الأوزان المستضعفة يدل على أن تضخم الكم الإيقاعي في ديوان اللزوم لم يكن مظهر عناية شعرية خصه الشاعر بها، ولكن مظهر تساهل واستهانة به لأنه كان لديه نظمًا متوسطًا لم ترض عنه الغريزة فأسلمته مكرهة إلى التكلف والتجريب. والكشف عن هذا التساهل في استعمال الأوزان التي استضعفها واستركَّها، لا يتأتى بإحصاء الأجناس الدائرية ولكن بتتبع الأضرب التي جاء بها.

وقد كفى الشيخ القارئ عناء الخبط حين أرشده إلى أن خريطة الإيقاعات الشعرية العربية ليست مسالك أوزان دائرية ولكن مسالك أضرب، ولعل أقرب ما يمكن أن نصل إليه من تحكيم هذا المعيارأن الوافر الذي تتأخر رتبته من حيث هو جنس دائري عن الأجناس الجزلة الأخرى في دواوينه، يصبح من حيث هو ضرب أول الأوزان فيها كما اتضح[1]، وهي نتيجة تدل على أنه كان أحب الإيقاعات الشعرية إلى غريزته.

(١) انظر ما تقدم: مبحث الوافريات.

جداول توضيحية:

كشاف استعمال أضرب الأوزان الجزلة الشريفة والقوية

الوزن	سقط الزند		اللزوميات		الدرعيات	
	عدد القطع	النسبة المئوية	عدد القطع	النسبة المئوية	عدد القطع	النسبة المئوية
الطويل الأول	١٠	١٢،١٩٥	١٢٨	٨،٠٦	٠٢	٦،٤٥
الطويل الثاني	٠٦	٧،٣١	١٥٨	٩،٩٤	٠٧	٢٢،٥٨
الطويل الثالث	٠٩	١٠،٩٧	٧٩	٤،٩٧	٠٢	٦،٤٥
البسيط الأول	٠٦	٧،٣١	٢٠٦	١٢،٩٧	٠١	٣،٢٢
البسيط الثاني	٠٤	٤،٨٧	١٩٣	١٢،١٥	٠١	٣،٢٢
الوافر الأول	١٣	١٩،٨٥	٢١١	١٣،٢٨	٠٤	١٢،٩٠
الكامل الأول	١٠	١٢،١٩٥	١٢٢	٧،٦٨	٠١	٣،٢٢
الكامل الثاني	٠٥	٦،٠٩٧	٨٥	٥،٣٥	٠١	٣،٢٢
	كشاف استعمال الأوزان الجزلة الشريفة والقوية					
الطويليات	٢٥	٣٠،٤٨	٣٦٥	٢٢،٩٨	١١	٣٥،٤٨
البسيطيات الشريفة	١٠	١٢،١٩	٣٩٩	٢٥،١٢	٠٢	٦،٤٥
الوافريات القوية	١٣	١٥،٨٥	٢١١	١٣،٢٨	٠٤	١٢،٩٠
الكامليات القوية	١٥	١٨،٢٩	٢٠٧	١٣،٠٣	٠٢	٦،٤٥
	كشاف استعمال الأوزان الشريفة والقوية					
الأوزان الشريفة	٣٥	٤٢،٦٨	٧٦٤	٤٨،١١	١٣	٤١،٩٣
الأوزان القوية	٢٨	٣٤،١٤	٤١٨	٢٦،٣٢	٠٦	١٩،٣٥

	كشاف استعمال الأوزان الجزلة وباقي الأوزان					
الطبقة الأولى الجزلة	٦٣	٧٦،٨٢	١١٨٢	٧٤،٤٣	١٩	٦١،٢٩
باقي الأوزان	١٩	٢٣،١٧	٤٠٦	٢٥،٥٦	١٢	٣٨،٧٠



كشاف استعمال الأوزان ورتبها ونسبها في دواوينه الثلاثة

	رتبة الضرب في جنسه			نسبة الضرب في جنسه %			الأوزان	عدد الأضرب ونسبتها في كل ديوان						رتبة الجنس في كل ديوان			رتبة الضرب في كل ديوان		
//////////////	سقط	اللزوم	درعيات	سقط	لزوم	درعيات	والأضرب	السقط		اللزوم		الدرعيات		سقط	لزوم	درعيات	سقط	لزوم	درعيات
//////////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	عدد	%	عدد	%	عدد	%	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	الطويل	25	30,4	365	22,9	11	35,4	1	2	1	18ض	37 ضربا	15 ضربا
//////////////	1	2	2	40	35,1	18,1	الأول	10	12,1	128	8,06	02	6,45	//////////	//////////	//////////	2	5	4
//////////////	3	1	1	24	43,2	63,6	الثاني	06	7,31	158	9,94	07	22,5	//////////	//////////	//////////	5	4	1
//////////////	2	3	2	36	21,6	18,1	الثالث	09	10,9	79	4,97	02	6,45	//////////	//////////	//////////	4	9	4
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	المديد	00	00	02	0,12	00	00	0	13	0	//////////	//////////	//////////
//////////////	0	1	0	00	50	00	الخامس	00	00	01	0,06	00	00	//////////	//////////	//////////	0	28	0
//////////////	0	1	0	00	50	00	السادس	00	00	01	0,06	00	00	//////////	//////////	//////////	0	28	0
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	البسيط	11	13,4	431	27,1	02	6,45	4	1	5	//////////	//////////	//////////
//////////////	1	1	1	54,5	47,7	50	الأول	06	7,31	206	12,9	01	3,22	//////////	//////////	//////////	5	2	8
//////////////	2	2	1	36,3	44,7	50	الثاني	04	4,87	193	12,1	01	3,22	//////////	//////////	//////////	9	3	8
//////////////	3	3	0	9,09	7,19	00	6 علع	01	1,21	31	1,95	00	00	//////////	//////////	//////////	13	13	0
//////////////	0	4	0	00	0,23	00	المربع	00	00	01	0,06	00	00	//////////	//////////	//////////	0	28	0
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	الوافر	13	15,8	211	13,2	04	12,9	3	4	3	//////////	//////////	//////////
//////////////	1	1	1	100	100	100	الأول	13	15,8	211	13,2	04	12,9	//////////	//////////	//////////	1	1	2
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	الكامل	17	20,7	228	14,3	02	6,45	2	3	5	//////////	//////////	//////////
//////////////	1	1	1	58,8	53,5	50	الأول	10	12,1	122	7,68	01	3,22	//////////	//////////	//////////	2	6	8
//////////////	2	2	1	29,4	37,2	50	الثاني	05	6,10	85	5,35	01	3,22	//////////	//////////	//////////	8	8	8
//////////////	0	5	0	00	1,75	00	الرابع	00	00	04	0,25	00	00	//////////	//////////	//////////	0	21	0

0	20	13	//////////////////////			00	00	0,31	05	1,21	01	الخامس	00	2,19	5,88	0	4	3	/////////////
0	16	0	//////////////////////			00	00	0,69	11	00	00	السادس	00	4,82	00	0	3	0	/////////////
0	28	13	//////////////////////			00	00	0,06	01	1,21	01	الثامن	00	0,43	5,88	0	6	3	/////////////
//////////////////////////////			0	10	0	00	00	0,44	07	00	00	الهزج	%	%	%	//////////////////////			المجموع
0	18	0	//////////////////////			00	00	0,44	07	00	00	الأول	00	100	00	0	1	0	/////////////
//////////////////////////////			0	11	8	00	00	0,25	04	1,21	01	الرجز	%	%	%	//////////////////////			المجموع
0	0	13	//////////////////////			00	00	00	00	1,21	01	الأول	00	00	100	0	0	1	/////////////
0	28	0	//////////////////////			00	00	0,06	01	00	00	الثالث	00	25	00	0	2	0	/////////////
0	24	0	//////////////////////			00	00	0,18	03	00	00	الرابع	00	75	00	0	1	0	/////////////
//////////////////////////////			0	9	0	00	00	0,56	09	00	00	الرمل	%	%	%	//////////////////////			المجموع
0	28	0	//////////////////////			00	00	0,06	01	00	00	الاول	00	22,2	00	0	3	0	/////////////
0	19	0	//////////////////////			00	00	0,37	06	00	00	الثالث	00	66,6	00	0	1	0	/////////////
0	27	0	//////////////////////			00	00	0,12	02	00	00	الخامس	00	11,1	00	0	2	0	/////////////
//////////////////////////////			2	6	6	22,5	07	6,36	101	4,87	04	السريع	%	%	%	//////////////////////			المجموع
8	14	0	//////////////////////			3,22	01	1,38	22	00	00	الأول	14,2	21,7	00	2	2	0	/////////////
8	11	10	//////////////////////			3,22	01	3,71	59	3,65	03	الثاني	14,2	58,4	75	2	1	1	/////////////
0	15	13	//////////////////////			00	00	1,13	18	1,21	01	الثالث	00	17,8	25	0	3	2	/////////////
2	28	0	//////////////////////			12,9	04	0,06	01	00	00	الخامس/6	57,1	0,99	00	1	4	0	/////////////
8	28	0	//////////////////////			3,22	01	0,06	01	00	00	السادس/7	14,2	0,99	00	2	4	0	/////////////
//////////////////////////////			5	8	8	6,45	02	2,89	46	1,21	01	المنسرح	%	%	%	//////////////////////			المجموع
4	12	13	//////////////////////			6,45	02	2,70	43	1,21	01	الأول	100	93,4	100	1	1	1	/////////////
0	24	0	//////////////////////			00	00	0,18	03	00	00	المولد	00	6,52	00	0	2	0	/////////////

المجموع	//////////////////////			%	%	%	الخفيف	06	7,31	75	4,72	03	9,67	5	7	4	//////////////////////////////		
/////////////	1	1	1	100	94,6	66,6	الأول	06	7,31	71	4,47	02	6,45	//////////////////////			5	10	4
/////////////	0	2	0	00	5,33	00	الرابع	00	00	04	0,25	00	00	//////////////////////			0	21	0
/////////////	0	0	2	00	00	33,3	الخامس	00	00	00	00	01	3,22	//////////////////////			0	0	8
معدوم	0	0	0	%	%	%	المضارع	00	00	00	00	00	00	0	0	0	0	0	0
معدوم	0	0	0	%	%	%	المقتضب	00	00	00	00	00	00	0	0	0	0	0	0
المجموع	//////////////////////			%	%	%	المحدث	00	00	03	0,18	00	00	0	12	0	//////////////////////////////		
/////////////	0	وحيد	0	00	100	00	ض وحيد	00	00	03	0,18	00	00	//////////////////////			0	24	0
المجموع	//////////////////////			%	%	%	المتقارب	04	4,87	106	6,67	00	00	6	5	0	//////////////////////////////		
/////////////	1	2	0	50	8,49	00	الأول	02	2,43	09	0,56	00	00	//////////////////////			11	17	0
/////////////	0	4	0	00	0,94	00	الثاني	00	00	01	0,06	00	00	//////////////////////			0	28	0
/////////////	1	1	0	50	85,8	00	الثالث	02	2,43	91	5,73	00	00	//////////////////////			11	7	0
/////////////	0	4	0	00	0,94	00	الرابع	00	00	01	0,06	00	00	//////////////////////			0	28	0
/////////////	0	3	0	00	3,77	00	الخامس	00	00	04	0,25	00	00	//////////////////////			0	21	0
معدوم	//////////////////////			%	%	%	الخبب	00	00	00	00	00	00	0	0	0	0	0	0
المجموع الكلي	//						16	82	//////	1588	//////	31	//						

الفصل الثاني
نغم القوافي

لم تحظ القافية من العلماء بمثل العناية التي حظي بها الوزن، فالمباحث الموسومة بعلم القافية تكون في الغالب فصلًا صغيرًا[1] لاحقًا في المصنفات بالقسم الكبير المخصص لعلم العروض. ويعود ذلك إلى أن الوزن نظام مستقل عن الأنظمة اللغوية الأخرى بقوانينه وقوالبه، ومتحكم فيها عند التعارض[2]، وهي خصيصة لا تتوافر في نظام القافية إذا جاز وصفه بأنه نظام.

فالقافية تفتقر إلى مثل هذا الاستقلال لأنها ليست في حقيقتها إلا وحدة أو شبه وحدة صرفية نحوية معجمية[3] تستمد قيمتها الموسيقية الشعرية من وقوعها في آخر الجملة العروضية، فإذا نقلت من هذا الموضع فقدت هذه القيمة وأصبحت كلمة كباقي كلمات الجملة الشعرية، خلافا للأوزان التي تستمد هويتها الإيقاعية من أبنيتها الداخلية، ولهذا التباين بين النظامين تكون كل الكلمات صالحة في القياس العلمي لأن تصبح قافية، بينما لا تصلح إلا بعض التراكيب لأن تكون وزنًا.

إن دراسة القوافي تتطلب مبدئيًّا التفريق بين عدة أبعاد تتقاسم هذا المكون الشعري، ففضلًا عن البعد الدلالي المعجمي هناك البعد الصوتي الذي يجعل القافية

---

(١) انظر العيون الغامزه: ص ٩١، حيث الإشارة إلى أن ابن جني يرى أن علم القافية أدق وألطف.

(٢) أعني أن التعارض بين الجملة العروضية والجملة النحوية الصرفية عند بناء البيت يلغي سلطة النظام النحوي الصرفي من خلال تدخل الضرورة.

(٣) انظر العيون الغامزه: ص ٩١، حيث الإشارة إلى أن علم القافية يتطلب مهارة في علم التصريف والاشتقاق واللغة والإعراب.

بنية صوتية صرفًا تتكرر بارزة في آخر التراكيب الصوتية المتنوعة، وهناك البعد الصرفي الذي يجعلها بنية صرفية مستقلة بوزنها كغيرها من الأبنية، كما أن هناك البعد النحوي الذي يجعلها وحدة إعرابية تتحكم في حركة الروي وتسوغها. ولارتباط القافية بالأوجه الأسلوبية البلاغية حاول النقاد والبلاغيون أن يكملوا النقص الذي شاب مباحث العلماء من خلال تخصيصهم فصولًا مستقلة ترشد[1] إلى أوجه الجودة في استعمالها، وتحذر من الطرائق الرديئة في بنائها.

ولعل البعد المعجمي يعد أقوى الشواهد على عدم استقلال القوافي وعلى الصعوبة التي يواجهها الشاعر في بنائها خلافا للأوزان، فهي ليست كَمًّا صوتيًّا صرفًا يمكن تجميعه بمراكمة الحروف، ولكنها وحدة صوتية معجمية لا يمكن فصلها عن البناء الدلالي للجمل الشعرية في البيت، فكل تصرف في القافية بالتغيير والاستبدال يكون ملزما للشاعر بأن يهيئ المعاني الشعرية لقبوله، ولولا ذلك لجاز تجميع قوافي القصيدة وتوزيعها توزيعًا اعتباطيًّا على أواخر الأبيات. وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ في تعريفه للشعر سكت عن القافية ولم يذكر إلا الوزن، لكن سكوته عنها كان لأسباب نقدية أوضحتها لا لتقليله من أهميتها.

إن العيوب التي تهدد الوزن لا تخرج عن كونها كسرا أو خلطا يخرج الكلام إلى حكم المنثور أو زحافًا قبيحًا تنفر منه الغريزة، وقلما يعرض ذلك لأهل الصناعة، أما القافية فالعيوب التي تتربص بها جد كثيرة، ولذلك جعلها الشيخ مقتل الشعر الأول[2] وبسط الحديث عنها كما بسطه عند تناوله الأوزان، وأبان عن كونها أهم المكونات الشعرية بعد الوزن لأن الشعر إنما يبنى على الروي[3]، والقوافي حوافره[4] التي يسير بها ويتقوى، ونسبة الأشعار إنما تكون إليها[5] لا إلى الأوزان.

---

(١) انظر مثلًا نقد الشعر: ص ٥١ و٢٠٩.

(٢) انظر اللزوم: ٢/٦٣٠، حيث قوله: ورب أسلاف قوم شانهم خلف ... والشعر يؤتى كثيرًا من قوافيه.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ١٧٧.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٣٨ ب / تحقيق: ص ١١٤.

(٥) انظر شرح الخوارزمي / ش: ص ٤٦١. والمقصود أن القصائد تسمى بحروف الروي فيقال ميمية وبائية.....

وكما لا يستغني فرض الحج عن الطواف لا يستغني القريض – في رأي الشيخ – عن القوافي[1]، لأن أبيات الشعر مقتضية للقافية[2] اقتضاء المدنف للعافية، والقصيدة التي لا تذكر قوافيها معدومة في رأيه كأيام السرور[3]. وهذه الأبعاد المتعددة للقافية، وكذا سهولة تسلل العيوب إليها، أسباب جعلت الشاعر يخصها كالأوزان بمؤلفات مستقلة[4] وبمباحث وفِقَرٍ من رسائله فضلًا عن الإشارات المتعددة التي تضمنتها أشعاره.

ويتضح من حديثه المطرد عنها وتعقيبه على أقوال بعض العلماء فيها واستعمال بعض المحدثين لها، أنه كان يتهم المتأخرين بعدم الإحاطة بقوانين بنائها ويجعل ذلك ضعفًا يستوجب النصح والتصويب. ويعد الشيخ قواعد علم القافية ومعظم مصطلحاته محدثات ثقافية لم يعرفها العرب القدامى، وإذا ثبتت صحة نسبتها إليهم (فيحق أن يكون المأخوذ عنه متميزًا من الطغام لا يجهل منزلة الميم من النون ولا الباء من الفاء)[5].

وليس ربطه مصطلحات علم القافية ومفاهيمها بالمعرفة العلمية المنظمة إلا الدليل على أنه كان يجعل هذا العلم كعلم الأوزان معرفة تتكامل فيها الغريزة والخبرة المكتسبة، وصناعة لا يستغنى فيها عن التعلم والتحصيل، وهو تصور نقدي متكامل شبيه بتصوره للأوزان لأنه يمنع استعمالات القدماء الشاذة عن القواعد من أن تصبح نمونجًا يحتنيه المحدثون الذي يعدون لديه كلهم ملزمين بعدم الإخلال بالقوانين التي نص عليها علماء القوافي، أوالبعد عما يخالفها ولو كان نظرًا إلى بعض ما استعمله فحول القدماء.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٠.

(٢) نفسه: ص ٣٢، وانظر رسالة المنيح / رسائله / إ. عباس: ١٧٩/١.

(٣) انظر قوله في اللزوم (٦١٧/٢): دنياك توجد أيام السرور بها ××× مثل القصيدة لم تذكر قوافيها.

(٤) يذكر الحموي أن له كتابًا في القوافي سماه مجد الأنصار. إرشاد الأريب: ١٥٠/٣.

(٥) مقدمة اللزوم: ١٨/١

والرجوع إلى المصادر القديمة يكشف عن أن العلماء لم يتفقوا على تحديد مفهوم[1] القافية ولوازمها[2] كحالهم مع الأوزان وأضربها، وقد وقف الشيخ عند بعض مظاهر هذا الاختلاف في قوله: (وقد اختلف الناس في القافية فزعم سعيد بن مسعدة أن القافية آخر كلمة في البيت، واستدل بكلام معناه أن الرجل إذا قال للآخر: اجمع لي قوافي على «كتاب» جاء بـ «سخاب».. و«سحاب» ونحو ذلك، وذكر أن بعض الأعراب قيل له وقد أنشد بيتًا وهو (بنات وطاء على خد الليل): ما القافية؟ فقال: «خد الليل»، فجعلها كلمتين لأن الأولى مضافة إلى الثانية، فهما في حكم كلمة واحدة. وروى قطرب وأحمد بن يحيى أن القافيةَ حرفُ الروي، وروي عن محمد بن يزيد المبرد عن الروي في قول الشاعر:

مـــن بـيـــن الأخـــويـــــن كـالــــ

ـغـصـنـيـــن أم مـــــن راهـمــا

أن الألف التي بعد الراء هي الروي، والهاء وصل والميم حشو والألف خروج، وهذا قول مخالف لأقوال الجماعة. وروي عن الخليل قولان: أحدهما أن القافية من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن الأول، والقافية عنده في «قفا نبك»: «منزل» في النصف الأول و«حومل» في النصف الثاني، و«شمأل» في البيت الثاني، و«رنفل» من قرنفل في البيت الذي القرنفل آخره. وله القول الذي لقب فيه القوافي بالمتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، وقد قال بذلك غيره، ويجب أن يكون هو الذي ابتدأ به. وقال بعضهم: القافية ما لزم الشاعرَ إعادتُه)[3].

ويظهر من أحكام الشيخ وآرائه في القوافي أنه كان يجعل أقوال الخليل فيها مرجعه العلمي الأول كما جعل أقواله في الأوزان مرجعه، لكن المفاهيم التي يكشف

---

(١) انظر العمدة: ١/١٥١ – ١٥٣، حيث الإشارة إلى اختلاف الخليل والفراء وأبي موسى الحامض في تعريفها.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ص ٦ – ٣٨، حيث يشير أبوالعلاء إلى ما اختلفوا فيه.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٣١ أ، ب / تحقيق: ص ٩٢ – ٩٣. وانظر شرح التبريزي / ش: ص ٨٠٨ – ٨٠٩.

عنها تصوره للقافية وبنائها لم تكن رغم استنادها إلى القياس العلمي مجرد معلومات مدرسية مستعارة من القواعد الخليلية وغيرها من الأحكام التي رددتها المصادر، ولكنها كانت في آن واحد تمثلًا جماليًّا وعلميًّا لكل دقائق هذه الشريطة الشعرية كما يتبين من ترجيحه الذوقي - أحيانًا - لخلاف ما قاله الخليل وغيره، ومنجزُه في معظمه ترجمة أمينة لهذا التمثل ذاتُ منحى فني مجود لم يخل به الشيخ قاصدًا إلا في نظمياته.

وقد جعله هذا التصور النقدي الجمالي / العلمي للقافية يخالف بعض العلماء في تصورهم المدرسي لها، ويبني قوافيه بناء ضلل بعض النقاد فأوهمهم خلاف ما قصد إليه، رغم أن بناءها في أشعاره لم يكن إلا الثمرة الفنية لتفاعل البعد الجمالي / العلمي وتحولات الإنجاز كما يتضح من المباحث الآتية:

****

المبحث الأول
القافية والأنظمة اللغوية

أشرت من قبل إلى أن القافية بناء لغوي متعدد الأبعاد لارتباطه بالمعاني والتركيب والأوزان الصرفية فضلًا عن ارتباطه بإيقاع البيت والأداء الصوتي، ويعني هذا أنها نظام إيقاعي هارموني[1] يختص بقوانينه ويتفاعل في الحين نفسه مع الأنظمة اللغوية الأخرى التي تستقل هي نفسها بقوانينها الخاصة بها، فالقافية في نموذجها الخليلي ترتبط ارتباطًا صريحًا بالنظام الدلالي والنحوي والصرفي ونظام الأوزان والإنشاد، فضلًا عن علاقتها بالفنون البلاغية البديعية. والعلاقة بينها وبين هذه الأنظمة – لدى الشيخ – علاقة شد وإرخاء تكون فيها أحيانًا هي المتسلطة وأحيانًا أخرى تابعة متأثرة.

أولًا - القافية والنظام الدلالي:

تتعدد مظاهر تفاعل القوافي والمعاني[2]، ولعل أقربها امتناعُ تكرار نفس الوحدة المعجمية في القصيدة إلا بشروط[3]، وتكون القافية في هذه العلاقة متأثرة تابعة لأن اختلاف المعنى هو الذي يسمح لها بالظهور مرة ثانية. ويظهر تسلط النظام الدلالي عليها في جزم الشيخ بأن كلمة القافية في أحد أبيات البحتري هي حابله لا حامله، فقد (كان في الأصل: (وأعلق العين حامله)، وليس بشيء وإنما هو: (وأعلق العير حابله)...

(١) انظر موسيقى الشعر / شكري عياد: ص ١١٦.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٩٠ و٢٥٤.

(٣) كالتباعد الموقعي واختلاف المعنى المعجمي. انظر: العيون الغامزه: ص ١٠٤.

ويقوي هذه الرواية أن قد مضى في هذه القصيدة «حامله» في قافية أخرى)[1]. أما تسلطها هي على الدلالة فيظهر في لجوء الشاعر أحيانا إلى الإتيان بكلمة بعينها في أخرالبيت، لا لافتقار المعنى إليها ولكن لكونها القافية، وإخلاء الكلام من مثل ذلك في رأيه (أحسن وأقوى لأنه يجيء بعدما استغنى الكلام وعُلم الغرض، وإنما يتوصل به إلى تقويم القافية)[2]. ورغم أنه كان يدعو إلى منعها من الهيمنة على المعاني نجده غير ما مرة يجري معها متصرفًا في المعنى لإخضاعه لها، ففي قوله:

مــقــلَّـــدة بـــهـــامـــات الأعـــــادي

كـمــا بـــــالـــدُّرِّ قـــلِّـــدت الخــــرادُ

(ليس لتخصيصه الخراد من النساء دون غيرهن معنى أكثر من طلب القافية)[3]. ويبلغ تسلط القوافي على المعاني غايته عندما يأتي الشاعر بالكلمة من أجل رويها ويوكل إلى المتلقي تأويل المعنى، كما فعل هو نفسه في تفريعه القوافي من بيتي النمر بن تولب النونيتين، فلو جيء في القافية – في رأ يه – بـ «حوارى بنسء» عوض «حوارى بسمن» (لجاز، وأحسن ما يتأول فيه أن يكون من «نسأ الله في أجله» أي لها خبزٌ مع طول حياة، وهذا أحسن من أن يحمل على أن النسء اللبن الكثير الماء... ولو حمل حوارى بنسء على اللبن أو الخمر لجاز...)[4]. وقد أرجع بعض القدماء المعاني المشبوهة عقديا في أشعار الشيخ إلى أنه كان ينسى المعنى و(يجري مع القافية إذا حصلت كما تجيء لا كما يجب)[5].

ثانيًا - القافية والنظام النحوي:

تبدو قواعد النحاة متسلطة على القافية من خلال إلزام أحكام الخليل الشعراء بالمجانسة الصوتية بين حركات الإعراب والبناء في القصيدة الواحدة، وبتحامي الأبنية

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٠٥.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٢٦٧.

(٣) شرح البطليوسي / ش: ص ٣٠٥. وانظر البيت في: سقط الزند / ش: ص ٣٠٥.

(٤) رسالة الغفران: ص ١٥٥ – ١٥٦.

(٥) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٨.

النحوية التي تؤدي إلى الجمع فيها بين أكثر من حركة إعرابية هروبا من الإقواء والإصراف. لكن هذا الاختيار النحوي لا يمنع القافية من أن تصبح هي الأخرى بلزوم حركة الروي ومجراه صوتًا يتحكم في التراكيب التي أنتجته، فالبحتري في قوله: (فأنت المجد مقسوم مشاع) قد (جعل مقسوما مشاعًا بدلًا من المجدِ والكلامُ قد تم.. ولولا أن القافية مرفوعة لكان نصب مقسوم أجود)[1].

وبعض العلماء يجعل حركة[2] القافية صوتًا شعريًّا مستقلًّا عن حركات الإعراب والبناء فينكر وجود الإقواء، أي ينكر تأثير العوامل النحوية في القوافي ويجعل الإعراب فيها محليًّا مقدرًا، فـ (مقتضى كلام العروضيين في هذا المقام أن كلمة الروي تقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة، ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك، فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الروي تحرك بحركة القافية ويقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر، لاشتغال المحل بحركة القافية)[3].

ولا يبدو الشيخ ميالًا إلى مثل هذا الاستقلال الصوتي، فأخذه بمذهب الخليل يجعل للنظام النحوي تأثيرًا قويًّا في بناء القوافي، فقد عد الإقواء في أشعار بعض الفحول من الظواهر الشعرية المحيرة[4]، وحمل (ذلك على الوقف لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر:

ألم تغتمضْ عيناكَ ليلة أرمدا
وبتَّ كما باتَ السليمُ مسهَّدا

---

(١) عبث الوليد: ص ١٣٣.

(٢) انظر همع الهوامع: ص ٢١، حيث الإشارة إلى أن الحركات سبع: (حركة إعراب وحركة بناء ... وحركة حكاية ... وحركة إتباع ... وحركة نقل ... وحركة تخلص ... وحركة المضاف إلى ياء المتكلم).

(٣) حاشية الدمنهوري: ص ١٠٩ / الرسالة: ص ٤٢١. ويقوي هذا الرأي تعداد العلماء لحركات متعددة غير حركات الإعراب والبناء. انظر همع الهوامع: ٢٠/١.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٠.

فيجيء بالألف، ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الألف منافية للواو والياء، وإذا حكم بالوقف على القافية فلا فرق بين الحركات الثلاث)[1].

ثالثًا - القافية والنظام الصرفي:

يعتبر عد ألف التأسيس وحروف الردف والوصل والحركات من لوازم القافية مظهرًا لتأثير النظام الصرفي فيها، لأن الإخلال به يعد من عيوبها[2]، ومقابل ذلك تكون القافية هي المؤثرة في الأبنية الصرفية، فتجيز للشعراء تخفيف المشدد كما خفف ابن أبي حصينة الجادي، (والأصل تشديد الياء، وخففت للقافية)[3]، وتجيز لهم تشديد المخفف (كباء «أَخْضَبٌ» ولام «كَلْكلّ»، كلاهما مهين عاجز، وإنما ثقلهما الراجز فقال: (.. من بعدما أَخْضَبًّا)، وقال: (كأن مهواها على الكلكلّ)...)[4]. كما تجيز لهم تخفيف الهمزات للتأسيس والردف أو لوصل الروي كقول الشيخ:

يـــهـونُ عـــلـيَّ والحـــدثــان طـــاغٍ

أَتــنــذرنـــي الـــفـــوارسُ أم تُـفـاجـي

فقد (أراد «تفاجيء» بالهمز، فخفف تخفيفًا بدليًّا لا قياسيًّا، ولذلك جعلها إطلاقًا)[5]. وقد يجترئون على أكثر من ذلك فيزيدون النون وينونون (ما فيه الألف واللام منهن، وذلك حكم لا يجوز في الكلام المنثور لأن الألف واللام والتنوين لا يجتمعان، وقد حكى المتقدمون التنوين في القوافي وإن كانت الكلمة غير منونة اسمًا كانت أو فعلًا)[6]، لكن الشيخ في تصوره النقدي الجمالي للقوافي لا ينهب بعيدًا في قبول مثل هذه الجرأة وإن سمعت من القدماء.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٣.

(٢) انظر مثلًا حديث الشيخ عن السناد الحرفي والسناد الحركي في: رسائله / عطية: ص ١٢٤.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٠٧. وانظر: ٢/٧٢ - ٧٣ حيث يقف عند تخفيفه النون في «الجان».

(٤) رسالة الشفاعة / رسائله / إ. عباس: ١/٣١ - ٣٢. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٩.

(٥) شرح البطليوسي / ش: ص ١٧٣٩. وانظر البيت في الدرعيات / ش: ص ١٧٣٩. وانظر تخفيف لاجيء في: ص ١٧٢٧.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢٦٣ - ٢٦٤.

رابعًا - القافية ونظام الأوزان:

رغم استقلال الوزن عن الأنظمة النحوية والصرفية والدلالية وتحكمه فيها، يبدو التفاعل بين الأضرب والقوافي ومراعاة تكاملهما شرطًا في التجويد لدى العلماء، فبعض الأضرب (لا تخلو أواخرها من الحروف اللينة، وإنما ألزمت ذلك لأنه أحسن بها عند السماع وأسلم في اللفظ)[١]، وترك اللين فيها شذوذ[٢] مرفوض، وقد عدد الخليل منها تسعة يلزمها مع الردف التقييد[٣]. وقد يحد الوزن من سلطة القافية فيمنع الشاعر من تقييد الروي إذا ركب الوافر الأول[٤]، ويمنعه من تحريك ما قبل ياء الردف أو واوه إذا ركب الطويل الثالث[٥]، وقد تتحكم القافية فيه فتمنعه مثلًا من أن يكون طويلًا أول إذا قيدت[٦].

والإخلال بهذه العلاقة يضعفهما[٧] جميعًا فيقبحان لدى الشيخ، لكن شعره لم يخل من مثل ذلك، فقد جمع بين الطويل الأول والروي المقيد في إحدى لزومياته[٨]، واستعمل السريع الأول غير مردوف في قوله:

يـــا شـــائـم الـــبـرق لا تـشــجـك الــ
أظــعــان فــوضــن إلـــى أرض بَـــبَّنْ[٩]

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢.
(٢) نفسه: ص ٤٦٣. وانظر رسائله / عطية: ص ١٢٥.
(٣) وجعلها الأخفش عشرة. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ والعقد الفريد: ٥/٥٠٩.
(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٣.
(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.
(٦) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٧ – ٣٨.
(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.
(٨) قوله: لعمرك ما زوج الفتاة بحازم ××× إذا ما الندامى في محلته غنوا. اللزوم: ٢/٦٣٨. وانظر ما تقدم: الطويليات.
(٩) اللزوم: ٢/٥٨٤.

لكن ذلك يظل إخلالًا مقصودًا قصره الشيخ على ديوان اللزوم دون السقط والدرعيات لتجريبه لا لجعله نموذجًا يحتذى، لأن الاستعمال - في رأيه - يحمل على ما كثر وعرف لا على ما شذ وندر[1]، ولو كان هذا الشاذ من نظمه هو نفسه.

خامسًا - القافية والإنشاد:

يشير الشيخ في إحدى سقطياته إلى ما يفيد أن بعض الشعراء في عصره كانوا يجعلون من أساليب الإنشاد وسيلة لإخفاء النقص الذي يشوب أشعارهم:

إذا النـاسُ حلّوا شِعرهم بنشيدهمْ
فدونـكَ منِّـي كـلّ حسنـاءِ عاطل
وَمَـنْ كَـانَ يستدعي الجَمالَ بحليةٍ
أضـرَّ بـه فقد البَـرى والمراسـل[2]

ومقصوده أن الشعر (ينبغي أن يجود كي لا يضره ترك الإنشاد)[3]. ويستنتج من كلامه هذا أن الإنشاد كان ما يزال في عصره صناعة يعتمد الشعراء على قوانينها لتقوية أشعارهم، ويبدو من النصوص التي تعرض فيها الشيخ له أن التعارض الذي يحدث بينه وبين قواعد بناء القوافي كان يربكه، فيجعله مضطربًا في تحديد موقفه من هذه الصناعة التي ورثت عن القدماء حاملة معها صورًا لغوية وفنية متعددة، يخالف بعضها الأقيسة والقواعد التي أصلها العلماء.

فهو في بعض أقواله يبدو ميالًا إلى جعل الإنشاد متحكمًا في أصوات القافية وموجهًا لها كما نجد في قوله مبينًا طريقة النطق بالقوافي في إحدى رائيات البحتري:

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ - ٤٦٤. أما تركه الردف في درعيته: (عب سنان الرمح في مثل النهرْ....) فيختلف عن البيت السابق بكون الهاء قبل الروي المقيد حرفًا حلقيًا حاول الشاعر أن يختبر قربه من حروف الردف خلافًا للباء.

(٢)سقط الزند / ش: ص ١٠٨١ - ١٠٨٢.

(٣) التنوير: ٢/٢٣.

(هذه الأبيات ينبغي أن تفخم الراء في قوافيها إذ كان بعضها لا يجوز فيه إلا التفخيم مثل «مشتهرهْ» و«خيرهْ»، وبعضها يحتمل التفخيم وغيره كقوله «خضرهْ». والمنشد طالما تهاون بذلك ففخم بعضًا وأمال بعضًا، والأحسن أن يجريها كلها على التفخيم ليكون اللفظ متجانسا. وكذلك يجري حال الراء المنصوبة، مثل قصيدة جعلت قوافيها «حمْيَرا» و«ميسَرا» ونحو ذلك، فهذا لا تميل فيه الغريزة إلا إلى التفخيم، فإذا جاء مثل « منذر» و«مكثر» حسنت الإمالة في اللفظ التي فيها الكسرة...)[1]، وفي شرحه لإحدى الداليات الموصولة بالهاء يجعل الاختيار (في وقف الهاء ووصلها بالواو إلى المنشد)[2].

لكنه يضعف في أقوال أخرى سلطة الإنشاد ويغلب عليه الصورة العلمية للقافية، معتبرًا الاستعمال الذي نقله الإنشاد عيبًا في الشعر يرفضه أهل العلم، فالسعلاة والنات وأكيات في الأبيات المشهورة[3] قواف مبنية على روي واحد هو التاء التي تعد هي والسين عند أصحاب هذه اللغة صوتًا واحدًا، لكن الشيخ يقيس الاستعمال بالتصور المعجمي للحروف الذي يفرق بين الحرفين فيستضعفه[4].

ويبدو في بعض الأقوال كالمناقض نفسه، فهو في قوله مبتهلًا: (سبح لك تأسيس يمال ويفخم)[5] يجعل لألف التأسيس ثلاث صور: الصورة الوسطى الصريحة، وصورتين أخريين هما الألف الممالة [6] نحو الكسرة والألف المفخمة المقربة من الواو[7]، وهي قسمة ثلاثية صريحة يؤكد اعترافه بها قوله شارحًا نفس العبارة: (الألف في «مذاهب» تأسيس، والهاء دخيل. ويجوز إمالة الألف وتفخيمها)[8].

---

(١) عبث الوليد: ص ١١٤. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٤/٢، حيث يوضح طريقة إنشاد بعض القصائد.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٠/٢.

(٣) قول القائل: ياقبح الله بني السعلاة.... انظر الإنصاف في مسائل الخلاف: ١١٩/١ ولسان العرب: مادة « نيت «.

(٤) انظر تفصيل القول في ذلك في صفحة لاحقة.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١.

(٦) انظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠، حيث يحصي إحصاء مدققًا كل أنواع الإمالة المعروفة ويذكر قواعدها وشروطها.

(٧) نفسه: ص ١٩٠.

(٨) الفصول والغايات: ص ٣٢. وانظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠.

وعندما نعود إلى إحصاء سيبويه لحروف العربية نجده يقول معددًا ما تفرع منها عن الحروف التسعة والعشرين الأصلية: (... وألف التفخيم يعني بلغة أهل الحجاز في قولهم الصلاة والزكاة والحياة...)[1]، وقد نسب إليه أبوالعلاء تسمية ألف الإمالة بألف الترخيم، وذكر أنه سماها بذلك (لأن النطق بها أخف من النطق بالمفخمة)[2]، وبذلك يكون سيبويه قد أرخ لوجود ألف ثانية وثالثة تختلفان في صورتيهما الصوتية عن الألف الأصلية المجردة. وقد أشار الزمخشري إلى الألف المفخمة في قوله: (فإن قلت: لم كتب «الضعفوء» بواو قبل الهمزة، قلت كتب على لفظ من يفخم الألف قبل الهمزة فيميلها إلى الواو، ونظيره «علموء بني إسرائيل»)[3].

ويوسع الفارابي[4] عدد الألفات التي يميزها السمع فيجعلها سبعًا: الألف الصريحة ويسميها الطرف العالي، ويضيف إليها ألفًا واوية وألفًا يائية، وأخرى واوية مائلة نحو الألف، وخامسة مائلة نحو الواو، وألفا يائية مائلة نحو الألف، وسابعة مائلة نحو الياء. ونقصد من هذا التعداد أن الشيخ بإشارته إلى التأسيس الممال والمفخم قد سمح لصورتين من صور الألف التي نقلها الإنشاد بأن تشارك الألف الأصلية أو الحرف الهاوي كما يسميها سيبويه[5] أو الطرف العالي بتعبير الفارابي، في إغناء القوافي.

ويترتب عن ذلك أنه يجعل ضمنيًّا الرس عند الإنشاد فتحة أو شبه كسرة أو شبه ضمة، لكنه وهو يبسط القوافي لمن قلت معرفته بها[6] يذكر أن الجرمي كان يقول: (لا حاجة إلى ذكر الرس لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحًا)[7]، ثم يعقب بقوله: (وهذا

---

(١) الكتاب: ٤/٤٣٢.

(٢) رسالة الملائكة: ص ١٩٠.

(٣) الكشاف: ٢/٣٧٣.

(٤) الموسيقى الكبير: ١٠٧٤.

(٥) انظر الكتاب: ٤/٤٣٥ – ٤٣٦.

(٦) مقدمة اللزوم: ١/٦.

(٧) نفسه: ١/١٧.

قول حسن، إذ كانوا إنما أوقعوا التسمية على ما تلزم إعانته فإذا فقد أخل، وهذه حركة لا يجوز عندهم أن تكون غير الفتحة ولا حاجة إلى ذكرها في ما يلزم)[1].

ومفهوم كلامه أنه يستحسن رأي من ذهب إلى أن للتأسيس صورة صوتية واحدة هي الألف الأصلية وأن ما قبلها فتحة صريحة، والخليل والأخفش عندما ذكرا الرس[2] لم يكونا يعنيان به الفتحة الصريحة وحدها كما اعتقد الجرمي، ولكنهما كانا يعنيان كل الصور الصوتية التي يمكن أن تكون عليها الفتحات قبل الألفات الأصلية والممالة والمفخمة وما سوى ذلك من أحوالها الصوتية التي يبرزها الإنشاد، وكأنهما كانا يحذران المنشد من الجمع في قصيدة واحدة بين إمالتها وتفخيمها، أي من السناد الذي يمكن أن يتولد من جعل الرس عند اختيار الألف الهاوية فتحة صريحة في بيت، وجعله في بيت آخر من نفس القصيدة فتحة ممالة نحو الكسرة أو الضمة عند إمالة الألف أو تفخيمها، لأن السمع يتبين في ذلك تنافرا[3].

ومثل هذه الدقائق المرتبطة بقوانين الإنشاد[4] كانت تزعج أهل العلم لإخلالها بالقواعد والأقيسة العلمية، فيغفلونها قاصدين وينهون الأعراب عن ترديدها زاجرين[5].

إن الشيخ باستحسانه رأي الجرمي ينفي وجود التأسيس الممال والمفخم الذي ذكره من قبل وفصل الحديث عن ألفاته ضمنيًّا في أحد كتبه[6]، وهو تعارض يدل على أنه كان في مصنفاته التعليمية المدرسية على الأقل يؤثر إلغاء الظواهر الإنشادية والاقتصار على الأصول العلمية التي وضعها الخليل وطبقته، مغلبًا النموذج العلمي الخليلي للقوافي على النماذج المتعددة التي كان الأعراب المنشدون ينقلونها.

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ١٧.

(٢) نفسه: ١/ ١٧.

(٣) انظر قول الشيخ في رسالة الملائكة (ص ١٩١): (وأنت إذا جئت في الفواصل بحرف ممال وحرف مفخم تبينت في ذلك تنافرا).

(٤) انظر المبحث الذي خصصه ابن رشيق للإنشاد في العمدة: ٢ /٣١١.

(٥) انظر كتاب القوافي: ص ٤٧، حيث خبر زجر الأخفش للأعراب الذين كانوا يعودون إلى ترديد ما نهاهم عن إنشاده.

(٦) انظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠.

إن المنشد – استنادًا إلى ما يجيزه له الإنشاد – يتصرف في القوافي تصرفًا متنوعًا، فـ (يقف على المرفوع والمكسور، ويعوض المنصوب ألفا على كل حال)[1]، أو (ينشد هذا كله موقوفًا من غير اعتقاد تقييد)[2]، وقد ينون فيترنم أو يغلو في التنوين[3]، أو يبدل الحروف بعضها من بعض فيجعل الراء المشددة عند الوقف جيمًا[4]، أو السين تاء، أو التاء كافًا..، وهو في كل ذلك وما سواه يردد ما اكتسبه من قبيلته أو تعلمه من حذاق هذه الصناعة[5]. وقد نقلت المصادر بعض هذه الظواهرالإنشادية فأكسبتها حجية لغوية لدى الجيل الأول من العلماء[6]، لكن الأذواق المتأثرة بالقواعد والأقيسة العلمية مالت في العصور المتأخرة إلى رفضها ونسيانها، وقد أفاد الشيخ كثيرًا من هذه الاستعمالات في مباحثه اللغوية والصرفية، ورغم ذلك نحس بأنه كان يؤثر الحد من تأثيرها عندما تكون مرتبطة بالقوافي، وذلك لمنعها من الإخلال بالنموذج الذي أصله الخليل ووضع قواعده. ومن بين الأساليب التي حد بها هذا التأثير نذكر:

I - **التفريق بين الضرورة وبين ما يجوز في القوافي**: وذلك لأن ما جاز فيها – وإن أشبه الضرائر في كونه رخصة شعرية – يختلف عنها في كونه استعمالًا لا يركبه الشاعر اضطرارًا، لأن القوافي قائمة بدونه وغير مفتقرة إليه. فقول المنشد في بيت جريرالمشهور: «العتابن» عوض «العتابا» لا يعد بناء مؤسسًا للقافية ولكن أداء آخر لها، والجوى في أحد أبيات ابن أبي حصينة جمع جوٍّ وهو البطن من الأرض، (فقصرَ الممدود لأجل القافية، وليس ذلك بضرورة لأن الشعراء في القديم والحديث اصطلحوا

---

(١) العمدة: ٣١١/٢.

(٢) نفسه: ٣١٢/٢.

(٣) انظر رسالة الملائكة: ص ٢٦٣ – ٢٦٦، والعمدة: ٣١٢/٢.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٠١.

(٥) انظر الموسيقى الكبير: ص ٦٨، حيث يشير الفارابي إلى صناعة قول القصائد والقراءة بالألحان..

(٦) انظر كتاب سيبويه: ٢٠٤/٤ – ٢١٦، والمقتضب: ٤٢/٣ – ٥٢، والخصائص: ٢٣٣/١ – ٢٣٤ و٩٦/٢ – ٩٨، والعمدة: ٣١١/٢ وغيرها.

على أن يستحسن في القافية ما لا يستحسن في حشو البيت، كقولهم فَعَلْ وَضَرَبْ بالسكون بالقافية فيحذفون الحركة...)[١].

فما يجوز في القافية يدخل لدى الشيخ في باب ما يستحسن أو يستقبح دون أن يلحق بالضرورات لأنه مظهر لغوي محدود الاستعمال، خلافًا لما أجمع العلماء على عده رخصًا معلومة يباح لكل الشعراء اللجوء إليها للمحافظة على استقامة وزن الشعر. ولعل ما دفعه إلى التفريق بينهما أن الضرورة لها غاية واحدة[٢] هي صون الوزن من الكسر والاختلال، بينما يعد بعض ما يجوز في القوافي عند الإنشاد كسرًا صريحًا وإخلالًا بيِّنًا بإيقاع الأوزان.

فالتنوين الغالي لدى من أنشد قول رؤبة: (وقاتم الأعماق خاوي المخترقن)[٣] أو قوله: (قالت بنات العم ياسلمى وإنِنْ) زيادةٌ تكسر الوزن، ومثل ذلك في الإخلال الوقف مع حذف الوصل، فقد (حكى الكوفيون أن بعض العرب إذا أنشد: (عفت الديار محلها فمقامها) يحذف الهاء والألف فيقول: مقامْ، وذلك إذا وقف)[٤]، وهو نقصان بين يخرج بالوزن إلى ضرب لم يذكره الخليل وطبقته، فيخل به كما أخل بقول الشاعر:

لا يبعدُ اللهُ جيرانًا لنا ظعنُوا

لم أدرِ بعد غداة البينِ ما صنعُوا

لأنهم ينشدون فـ (يحذفون الواو التي بعد العين)[٥]، فيصير آخره «ما صنعْ». أما ما افتقر إليه الوزن من هذه الاستعمالات فليس لمجيئه في القافية - في رأي الشيخ - مزية على مجيئه في غيرها، لأنه (يجري مجرى الضرورات التي في حشو البيت)[٦] ويلحق بها.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٩/٢، والمراد قصر الشاعر لفظة الجواء.

(٢) يشير النقاد إلى بعض الاستعمالات التي ركب فيها الشعراء الضرورة رغم أن لهم عنها مندوحة، لكن الغالب خروجهم إليها لإقامة الوزن. وانظر ما يأتي: مبحث الضرورة، وخزانة الأدب / البغدادي: ١٥/١.

(٣) انظر العمدة: ٣١٢/٢، أوضح المسالك: ص ٥.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٣/٢.

(٥) نفسه: ٧٣/٢. وانظر العمدة: ٣١١/٢ - ٣١٢.

(٦) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٤/٢.

II - **تضييق المجال الصوتي للحروف العربية**: وذلك بحصرها في المجموعة التي وصفها سيبويه[1] بالأصلية الفصيحة، فهو (أي الشيخ) يصرح في حديثه عن ترتيب اللزوميات بأنه بناها (على بنية حروف المعجم المعروفة ما بين العامة، لا التي رتبها العلماء بمجاري الحروف)[2]، ويعرف الروي بأنه ما تبنى عليه المنظومات، ويصفه بأنه (يكون من أي حروف المعجم وقع)[3]، أو (من أي حروف المعجم جعل)[4]، دون أن يخرج عن حدود هذه الحروف. وتقيدُه بها تمسكٌ نقدي مقصود بالحروف التسعة والعشرين التي أقرها أهل العلم دون سواها، وأجمعوا عليها وجعلوها أصل كل ما يبنى من الكلام العربي الفصيح، ومنْعٌ منه لرويات القوافي من أن تبنى على ما سواها من الأصوات.

فإذا كان الشيخ قد آثر الترتيب المعجمي على مراعاة مخارج الحروف ومجاريها، فلأنه كان يهدف إلى صون القافية من أن تتسلل إليها حروف أخرى نقلها المنشدون ووصفها العلماء بمجاري الأصوات وأثبتوها في مصادرهم، فسيبويه[5] يذكر بعد الحروف التسعة والعشرين التي عدها الأصلية والفصيحة ستة حروف أخرى وصفها بأنها أقل فصاحة، ثم زاد فذكر سبعة أخرى وصفها بأنها لا تستحسن في قراءة القرآن والشعر، ليصبح مجموع الحروف العربية بذلك (٤٢) صوتًا لا يستغني عن معرفتها المنشد.

ولم ير الشيخ كل ذلك إلا إثقالًا للقوافي وإفسادًا لروياتها، فالروي في رأيه لا يعذب إلا بأصوات معدودة من حروف المعجم نفسها، وإذا كان الشاعر في بناء القوافي لا يحتاج – مراعاة للعذوبة – إلا إلى قليل من هذه الحروف الفصيحة فإنه

(١) انظر الكتاب: ٤٣١/٤.
(٢) مقدمة اللزوم ٢٩/١.
(٣) نفسه: ٦/١.
(٤) ف. والغايات: ص ٣٢. وانظر ر. الملائكة: ص١٢١، وص. والشاحج: ص٤٨٥، حيث يعدد حروف المعجم التي تدغم فيها أل.
(٥) انظر الكتاب: ٤٣١/٤ – ٤٣٢.

في ما زاد عليها يكون أزهد. إن الخاء والغين مثلًا – رغم فصاحتهما وخلوصهما من الشوائب اللهجية – عجزتا عن أن تجدا لهما مكانًا في القوافي لقبحهما فيها، وما قل عنهما فصاحة من الحروف غير المعجمية المهملة يجب أن يكون أعجز، ولذا سد الطريق أمامها بربط الروي بحروف المعجم وحدها رغم أن الإنشاد كان يثبت وجود حروف أخرى غيرها.

لقد أفاد الشيخ في بناء قوافيه من الرخص التي يجيزها الإنشاد، ولكنه جعل ذلك – كتخفيف الهمز للتأسيس والردف – خدمة للقافية فلم يخرج إلى الاستعمالات التي تغير صورتها وتبعدها عن النموذج الخليلي، فهي في شعره نظام يرتبط بالأنظمة الشعرية الأخرى ارتباط تأثر وتأثير يحفظ توازنَهما تصورٌ نقديٌّ كان الشيخ يبنيه من استرشاده بغريزته واستناده إلى الأحكام العلمية التي وضعها الخليل وطبقته، وكذا من محفوظه اللغوي وإحاطته بما نقله الأعراب من استعمالات القدماء ولو كان من النادر الذي لا يتداوله العلماء، وقد جاءت القوافي في دواوينه الثلاثة لتترجم ترجمة أمينة هذا التصور إلا ما تعمد فيه الخروج عنه.

****

المبحث الثاني
القوافـــي الملتبسة

يقف الشيخ وهو يصحح إحدى نسخ ديوان البحتري عند قوله: (من نعمة الصانع الذي صنعك) معقبًا بقوله: (هذه القطعة ينبغي أن تكون في حرف الكاف على مذهب جلة أهل العلم، وقد ذهب بعض المتأخرين إلى أن الروي هاهنا هو العين، وليس ذلك مأخوذًا به)[1]، ويقف عند قصيدة كافية أخرى ثم يعيب على جامع الديوان ذكره (هذه القطعة في حرف اللام، وحقها أن تكون في حرف الكاف على مذهب الجلة من أهل العلم)[2].

ويفهم من ذلك أنه يعد مثل هذا الترتيب وهمًا رغم قول بعض العلماء المتأخرين به، لأنه يخالف مذهب الخليل وأصحابه، ويعود هذا الوهم في رأيه إلى عدم إلمامهم بمثل هذه الدقائق وإلى قلة عنايتهم بها. ولا يشفع لهؤلاء لديه كونهم من العلماء المشهورين، لأن أوهامهم دليل على عدم تمكنهم من هذا العلم وإن كانوا قد برزوا في علوم أخرى كما يفهم من قوله: (وقد وجدت الذين ألفوا دواوين المحدثين على حروف المعجم خالفوا في ما وضعوه منهب الخليل وأصحابه، وما أحمل ذلك منهم إلا على قلة حفل بتلك الأشياء.

فمن ذلك أنهم يجعلون ما قافيته «هديه» و«بليه» في باب الهاء، وهذا وهم لأن أولى الحروف بأن تنسب إليه القصيدة هو الروي، وهو في هذا النحو الياء... وبل كلام أبي

---

(١) عبث الوليد: ص ١٤١.

(٢) نفسه: ص ٢٠٥.

بكر بن السراج في الأصول أن الروي الياء في قول الشاعر: (... من الثعالي وذخر من أرانيها)، وهذا يشبه مذاهب المؤلفين، ويجوز أن يكون مذهبًا لابن السراج أو وهمًا منه لقلة عنايته بهذا النوع)[1].

لقد ذهب الشيخ إلى أن مصطلحات علم القافية وقوانينه معارف محدثة لم يكن للقدماء علم بها، ولكنه كان يرفض أن تحولها آراء الأجيال المتأخرة إلى أحكام علمية مبتذلة ومتناقضة، فالخليل وطبقته يقومون في العلم لديه مقام الفصحاء في الشعر لاعتمادهم في تأسيس علومهم على السماع من الفصحاء لا على القياس وحده. ولم يحظ المتأخرون من العلماء بمثل هذا التحصيل، ولذلك لم يعدهم من الثقات الذين يُطمأن إلى أحكامهم كما يتبين من قوله شارحًا كافية أبي تمام (كانت صروف الزمان من فرقك): (وهذه القصيدة أثبتت في القافيات، ورأي العلماء المتقدمين الذين يوثق بهم أن تجعل في الكافيات، وإنما صيرها على القاف قوم متأخرون في زمان الصولي وطبقته)[2].

إن بناء القوافي في أشعار أبي العلاء يفسرها تصوره الخليلي لها أو تبرعه بالتزام ما لم تلزمه به القواعد، والجهل بذلك يضلل المتلقي ويقوده إلى أن ينسب إلى الشيخ استعمالاً غير الذي قصده، أو يضع أبياته فى غير بابها خالطًا ما فرقت بينه القوافي بعضَه ببعض كما خلط أحد المتحاملين [3]عليه أبياتًا تنتمي إلى لزوميات مختلفة، غير منتبه إلى أن صاحبها قد تبرع برويات أخرى زادها على الأصلية فتمايزت بها.

والحروف لديه صالحة كلها نظريًا لأن تكون رويًّا شريطة ألا تخرج عن المجموعة المعجمية، لكن الالتباس يأتي من كون بعض هذه الحروف ترد وصلًا ورويًّا فتتشكل

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٠ - ٣١.
(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٤٠٤.
(٣) انظر زجر النابح: ص ١١٢.

على بعض العلماء والشعراء، وبعضها يضعف لسهولة الوصول إليه فيضلل هؤلاء ويتوهم وصلًا. والشيخ - وهو ينتظم بالروي في ديوان اللزوم كل حروف المعجم، ويقدم له بالمدخل النقدي التعليمي المشهور- إنما كان يهدف إلى وضع النموذج العلمي الذي يسترشد به كل من التبس عليه استعمال القوافي وبناؤها، فإن اتفق غير ما ذكر واستعمل (فهو شاذ مرفوض)[1].

أولًا - القوافي المشكلة: الهاء، الألف، الواو، الياء، نون التوكيد الخفيفة.

يخلط بعض الناس بين القوافي فينسبون الأشعار إلى غير رويها ويجعلون ما قافيته ثناياها وعطاياها في جملة الألف، وما قافيته هديه في باب الهاء، وكل ذلك ومثله لدى الشيخ وهم[2]. والإشكال لديه إنما يقع (في الهاء والواو والياء والألف)[3]، لأنها ترد أحيانًا رويًّا وأحيانًا أخرى وصلًا فتلتبس على من قلت عنايته بأحكام القافية.

I - **الهاء**: حرف حلقي مخرجه قريب من مخرج العين والحاء، وهو يشارك هذه الأخيرة في الهمس والرخاوة. والهاء الأصلية في أواخر الكلمات قليلة، ولذلك غلب على الرويات ما كان منها ضميرًا وإن كان استعماله مقيدًا بشروط حددها أهل العلم وتبعهم الشيخ في أحكامهم، فهو يذكر أن أبيات البحتري: (... غلامك إحدى الهنات الربيهْ) قد (أثبت في الهاء، وإنما الصواب أن تكون في الياء)[4]. وينكر على جامع ديوانه أنه ذكر الأبيات التي أولها: (... وبعثرة الأعظم الباليه) في (حرف الهاء، ويجب أن تكون في حرف الياء)[5]، ثم يلاحظ أن القطعة المثبتة (في حرف الياء التي أولها: (... حاجب جامع لنا حاجبيه) يجب أن تثبت في حرف الهاء، وكذلك القطعة

(١) مقدمة اللزوم: ٦/١.
(٢) نفسه: ١/ ٣٠ - ٣١.
(٣) نفسه: ٣١/١.
(٤) عبث الوليد: ص ٢٣٤.
(٥) نفسه: ص ٢٣٤.

التي أولها: (سرى الغمام وعادتنا غواديه) يجب أن تثبت في حرف الهاء أيضًا)[1]. وقد نجم عن وهم جامع الديوان هذا أن القوافي رتبت في غير مكانها، والسبب أن الياء والهاء تستعملان رويًّا كما تأتيان وصلًا.

والخروج من مثل هذا الإشكال يكون لدى الشيخ بأن يراعى أولًا الحرف الذي قبل الهاء، فإن (سكن ما قبلها كانت رويًّا، ولا ينظر من السنخ كانت أم من غيره)[2]، ولا يجوز لديه عدها وصلًا وإن أشبهته، لأن (الروي الساكن لا يكون بعده وصل)[3].

ولعل هذا الإشكال في استعمال الهاء وكذا شبهة الضعف التي أحاطت باستعمالها كانا سببًا في بعد الشيخ عن هذا الروي في أشعاره المجودة، وقد لخص مظاهر ضعفها في أنها (تحذف لخفائها ولأنها تجانس حروف المد واللين، لأنهم يجعلونها وصلًا في الشعر كما يجعلون الواو والألف والياء ويزيدونها في الوقف على معنى الاستراحة...)[4]. ولذلك خلا السقط والدرعيات مطلقًا (٠٪) من الهائيات، وخلافًا لذلك ضم ديوانه التعليمي التجريبي ٤٣ لزومية هائية أي (٢،٧٪) من مجموع القطع. والملاحظ أنه جعل جل هذه الهائيات من النوع المسبوق بساكن، فقد بلغ مجموعها ٣٩ لزومية [5] أي (٩٢،٨٪) من مجموع هائياته. وقد غلب من السواكن فيها الياء الممدودة التي جاءت قبل الهاء في ١٨ قطعة كقوله:

العقلُ إن يضعف يكن مع هذه الد
د نيا كعاشقٍ مومسٌ تغويهِ
أو يقوَ فهي له كحرَّة عاقلٍ
حسناءَ يهواها ولا تهويهِ[6]

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٣٤ – ٢٣٥.
(٢) اللزوم: ١/٣١ – ٣٢.
(٣) نفسه: ١/٣١.
(٤) رسالة الملائكة: ص ١٦٩ – ١٧٠.
(٥) له هائية أخرى مسبوقة بساكن إلا أنها أصلية، ولذلك ألحقناها بالنوع الثاني.
(٦) اللزوم: ٢/٦٣٣.

ويتلوها في الرتبة الألف التي جاءت قبلها في ١١ لزومية، منها قوله:

لـــو أن كـــلَّ نـــفـــوسِ الـــنـــاسِ رائـيـــةٌ
كـــرأي نـفـسـي تـنـاءت عـن خـزايـاهـا[١]

ولم تحظ الواو الممدودة إلا بست قطع، منها لزومياته:

تـهـــجـــد مـعـشـر لـــيـــلاً ونـــمـــنـــا
وفــــــاز بـــحـــنـــدسٍ مـتــهــجـــدوه[٢]

أما السواكن اللينة فلم يأت بها قبلها إلا في ثلاث قطع، وقد أتت كلها ياء مسكنة كما في قوله:

أتـــت خــــنــــســــاءُ مـــكَّـــة كــالــثـــريَّــا
وخـلــت فــي المـــواطـــنِ فـرقـــدَيْــهـــا[٣]

والمستغرب أنه لم يأت بالواو الساكنة في مثل «أعطَوْه» و«سلَوْه» رغم أن الديوان تعليمي. وقد خلت من هذه الصورة أيضًا اللزوميات التي اختارها البطليوسي[٤]، ولا نجد لذلك إلا تفسيرين اثنين: أن تكون الهائيات المردوفة بالواو الساكنة قد سقطت من النسخ، أو أن الشيخ كان يرفض هذه الصورة لثقلها وإشكالها الصوتي. والمنحى التجريبي الذي نحاه في اللزوم غير مبال بالثقل والقبح يجعل التفسير الأول أرجح، والحرصُ على جمالية القوافي الذي أبداه في مقدمة اللزوم يجعل التفسير الثاني أرجح.

وإذا نحن استأنسنا بإهماله المضارع والمقتضب والخبب حتى في هذا الديوان رغم تداول الشعراء لها، أمكن تفسير ذلك بأنه تنفير نقدي جمالي من هذه الصورة التي تضعف فيها الهاء وتشحب رغم كونها قياسًا هي الروي، بينما يقوى فيها الواو ويبرز صوتيًّا رغم أنه ليس إلا ردفًا. ويرجح هذا أنه لم يخصص للهاء المسبوقة بساكن صامت إلا قطعتين التزم في إحداهما التاء الساكنة والقاف قبلها في آن واحد، هي قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/٦١٩.
(٢)نفسه: ٢/٦٠٦.
(٣)نفسه: ٢/٦٢٥.
(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٢/٥٢١.

أخـــــوك مـــعـــذَّبٌ يـــــا أمَّ دفـــر
أظـــــلَّـتـه الخـطــوب وأرهـقــتْـــه
ومـــا زالـــــتْ مـعـــانـاة الــرزايـا
عـلـــى الإنــســـان حــتَّــى أزهــقــتْــه[1]

ويظهر أن الشيخ كان أمام مثل هذا النموذج موزعًا بين حكم الغريزة التي تجعله يحس بأن الروي هو التاء، وبين قياس الخليل وطبقته الذين يجعلون الهاء هي الروي، فبعض المتأخرين من أهل العلم (يعتقدون في قول الراجز:

شـــلَّـت يـــدا فـاريــــةٍ فـرتـهـا
وسـخِـنـت عـيـــن الــتـــي أرتـهـا

أن الروي التاء وهي ساكنة، والهاء وصل وهي متحركة، ولو جاء على مذهبهم في هذه القوافي «خذها» أو «منها» لكان عيبًا، والغريزة تشهد بما زعموه. وقياس أقوال المتقدمين يوجب أن الروي الهاء، وأن الراجز لو جاء في مثل هذه القوافي بـ: «عنها» و«منها» ونحو ذلك لكان ما فعله غير معيب)[2] .

ولا يخفى ما في التزام القاف قبل التاء في هائيته السابقة من حذر يضمن للقطعة أن تظل لزومية مطلقًا حتى عندما يأخذ بأقوال المتأخرين ويعد التاء هي الروي. أما في القطعة الثانية فقد جمع فيها - أي القافية - بين جعل الهاء أصلية من سنخ الكلمة وبين تسكين ما قبلها رغم أن السكون يغنيه عن ذلك، وأعني قوله:

تـفـقَّـهت فـي الـدنـيـا فـلـم تـلـف طـائـلاً
ولا خـيـرَ فـي كـسـبٍ أتـــاكَ مــن الـفـقْـه
وإن تـشـرب الـصـهـبـاءَ تـعـقـبك شـهـوةٌ
ولـكـن مـن المـوت الـشـرابُ الـذي يـقْـهي[3]

---

(١) اللزوم: ٢/ ٥٩٧.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٩.
(٣) اللزوم: ٢/ ٦٢٦.

ونستخلص من مقارنة استعمال السواكن قبل الهاء بعضها ببعض أنه يرسم للساكن فيها ثلاث صور: أن يكون مدًّا، وهي الصورة التي يميل إليها جماليًّا مع تقديم صريح للياء والألف وتقليل بيِّن من الواو، أو أن يكون حرفًا صامتًا، وهي صورة يتجنبها لما يحيط بها من إشكال صوتي وعلمي، أو أن تكون لينًا ساكنًا أي وسطًا بين الممدود والصامت، وهي صورة يلحقها ضمنيًّا بالثانية لشحوب المد فيها، ويرى الياء فيها – دون الواو – هي الأصلح إن استعملت.

والمفهوم النقدي لذلك كله أن قافية الهاء المسبوقة بساكن لا تحسن في السمع إلا إذا كان هذا الساكن ياء ممدودة أو ألفًا، وهي الصورة الغالبة على الهائيات في الشعر، والسمع يستعذب الياءات فيها أكثر من الألف. أما إذا كان ما قبل الهاء متحركًا فالنظر يكون إلى علاقة هذه الهاء بالكلمة، فإن (كانت من السنخ مثل الشبه والمشابه فإنها تكون رويًّا كما قال رؤبة:

قالتْ أبيلي لي ولم أسبه

// ما السن إلا غفلة المدله)[1]

وهذا النوع من الهائيات عسير لقلة الهاء في أواخر الكلمات قلةً تفسر ابتعاد الشعراء عنه. ولم يخالفهم الشيخ في ذلك، فمجموع ما جاء به من الهاءات الأصلية رويًّا ١٣ بيتًا موزعة على ثلاث قطع، أي (٦،٩٧٪) من مجموع هائياته، و(٠،١٨ ٪) من مجموع اللزوميات. ومنها قوله:

ليبك مسن شاب ثم أجَلَّهُ

معاشر لما قيل أشْيَبُ أجْلَهُ

إذا سألوا عن مذهبي فهو بين

وهل أنا إلا مثل غيري أبْلَه[2]

---

(١) اللزوم: ٣٢/١.

(٢)نفسه: ٥٩١/٢.

أما (إذا تحرك ما قبل الهاء وهي للإضمار أو للتأنيث أو للوقف، مثل قولك: يديه وغلاميه وذاكيه وضاريه، فهي وصل لا غير ولا يجوز أن تجعل رويًّا)[1] في رأيه، إلا أنه يشير إلى إشكال ينجم عن استعمال بعض الفحول وحذاق المحدثين للهاء الأصلية وصلًا مع هاء الضمير في قصيدة واحدة كقول البحتري:

أبـــا جـعـفــر لـيــسَ فـضـــلُ الـفـتـى
إذا راح فـــي فــــرطِ إعــجــابــه
ولـكـنَّـــــه فـــي الـفـعـــالِ الـكـريــ
ـــمِ والخـلـــقِ الأشـــرفِ الـنــابــه

فقد (جاء بالنابه مع إعجابه فجمع بين الهاء الأصلية وهاء الإضمار وذلك قليل، إلا أن الفحول قد استعملوه واستحسنه كثير من المحدثين. وقالت امرأة من العرب تهجو ضرتها وتخاطب زوجها:

يــطــرق كــلــبُ الحـــيِّ مـــن حــذارهـــا
// أعـطـيـت فـيــهـا طـائـعًـا أو كـارهـا

وقد جاء أبو الطيب المتنبي بمثل هذا فقال: (ما أنصف القوم ضبه)، ثم جاء بـ: «أشبه»)[2]. ومقصود الشيخ أن الشاعر قد ينزل بالهاء الأصلية العزيزة لقلتها عن رتبة الروي ليمتهنها بين هاءات الوصل، مثل (أن تبنى القصيدة على المكاره والمداره.. ثم يجاء بعد هذا بناره وجداره، أو أن تبنى القصيدة على مثل قولك: غلابُهُ وكتابُهُ، ثم يجيء فيها «التشابُهُ»، وربما اتفق ذلك في الساكنة والمتحركة)[3].

والظاهر أنه كان ينفر من مثل هذا البناء لضعفه، لكنه لم يجعله من العيوب: (وليس هو بعيب إلا أني أجعله ضعفًا في البنية)[4]. ومنشأ هذا الإشكال ليس صوتيًّا

---

(١) مقدمة اللزوم: ٣٢/١.
(٢) عبث الوليد: ص ٣٩ – ٤٠. ولنظر بيتي البحتري في ديوانه: ٢٣٧/١.
(٣) مقدمة اللزوم: ٣٢/١.
(٤) نفسه: ٣٢/١.

ولكنه علمي قياسي، فالهاء في السمع هي هي إذ لا فرق فيه بين كونها أصلية أو ضميرًا، والتفريق بينهما لدى أهل القياس معيار علمي صرف ينظر فيه إلى يسر الوصول إلى القوافي وإلى مدى اقتدار الشاعر الحافظ للغة على تصيد النادر منها، أكثر من النظر إلى الصوت نفسه.

إن الخصائص النحوية / الصرفية للهاء تجعل الوصول إليها سهلًا يسيرًا، ولذا قيد العلماء استعمالها رويًّا ووصلًا بشروط هي في حقيقتها شروط علمية لا صوتية، ويظهر أن شخصيته العالمة كانت تحبذ مثل هذا التقييد، لكنها كانت تصطدم في الحين نفسه باستعمالات خرج فيها بعض الفحول والحذاق عن هذه القيود القياسية، وبعض هؤلاء الشعراء منزه لديه عن أن ينسب إلى الوقوع في العيب، ولذلك آثر ألا يحسم قضية الجمع بين الهاءات الأصلية وهاءات الضمير في قصيدة واحدة، فقد ورد ذلك في بيتين لأبي الطيب[1]، لكن الشيخ لم يصرح بأن ذلك عيب تنزيهًا لصفيه عن ذلك، ورغم ذلك لم يفته التنبه على أن تركه أحسن[2].

وقد حصر الشيخ استعمال الهاء رويًّا في لزومياته دون السقط والدرعيات فجعل الوجه الجمالي لهذا الروي يلتبس بالوجه التعليمي، ولذلك لا يمكن أن نستخلص طبيعة العلامة الإعرابية التي كان يراها الأحلى والأعذب في الهائيات، فالتزامه بالمجيء بالسكون والحركات الثلاث كلها يجعلها ذات دلالة تعليمية قبل أن تكون اختيارًا جماليًّا صوتيًّا، ورغم ذلك نميل إلى أنه كان يستقبح تقييدها. فالهائية الوحيدة التي وردت لديه مقيدة هي قوله:

نُضحي ونُمسي كَبَنِي آدم
وما على الغبراء إلا سَفيهْ
فنسأل العالَمَ إنقاذنا
من عالمِ السوءِ الذي نحنُ فيهْ[3]

---

(١) ديوانه: ٣٩٨/٤، حيث يجمع بين تكره ونصره في قافيتي بيتين على الهاء.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٦٢.

(٣) اللزوم: ٦٣٥/٢..

وقد وهم – حسب معايير الشيخ[1] – من زعم أن الهاء الساكنة[2] هي أوضح القوافي المقيدة في سقط الزند، فهذا الديوان يخلو مطلقا من الهائيات كما ذكرت، كما وهم من اعتقد[3] أن الشيخ التزم الواو والنون قبل الهاء الساكنة في السقط واللزوم، يعني بذلك الدرعيتين[4] اللتين قفاهما بـ: «علاوَهْ» و«الأسنَّهْ»، واللزومية[5] التي بناها على «إضنَهْ»، فالهاء في هذه القطع ليست رويًّا كما تُوُهِّمَ، ولكنها وصل ساكن كما تبين من كلام الشاعر نفسه.

ومن الأوهام الدالة على جهل بعض القدماء بما ورد في هذا الكلام من أحكام دقيقة، أبيات نقلها القفطي (ليعلم صحة ما يحكى عنه من إلحاده)[6] رغم أن قائلها قال فيها:

مـا بــالُ ذا الـحــيــوانِ يُـؤكَـلُ لحـمـهُ
ويــقــدُّ جـلــدتــه ويــهــشَّــم عـظـمـهُ
إن كـــانَ ذا أكـــل فــأكـلــكَ أكـلــهُ
أو كـان ذا شــرب فـشـربـك شــربــهُ...

فهذه الأبيات المنحولة لا يفضحها ضعفها وبرودتها وبعدها عن نَفَس أبي العلاء فحسب، ولكن بناء قوافيها أيضًا، فواضعها قد بناها كما نبه على ذلك ناشرو التعريف[7] على أن هاء الضمير فيها هي الروي، والشيخ قد ذكرأن الهاء إذا لم تكن من سنخ الكلمة وتحرك ما قبلها لم تكن إلا وصلًا ولم يجز جعلها رويًّا.

---

(١) انظر شرح البطليوسي / ش: ص ١٩٠٩، حيث يذكر المؤلف أن جعل الهاء هي الروي في مثل علاوهْ مذهب للأخفش.

(٢) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨.

(٣) انظر المرشد: ٦٥/١، والقصيدة المادحة: ص ٨٦، ومع أبي العلاء في سجنه: ص ١٦١ – ١٦٢.

(٤) انظر الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧٨ و٢٠٠١.

(٥) اللزوم: ٢/ ٥٢٢.

(٦) الإنباه / تعريف: ١٠٩/١. وانظر البيتين المذكورين في: ١١٣/١.

(٧) انظر تعريف القدماء بأبي العلاء: ص ٦٠ / هامش ٥.

II – **الألـف**: من خصائص هذا الحرف لدى الشيخ أنه ينفرد دون كل الحروف بكونه مدًّا صريحًا لا يغادره سكونه:

فـيـا ألـف الـلـفـظِ لا تـأمـلـي
حِـراكًـا فـمـا لـكِ إلا الـسـكـون[1]

ويظهر ذلك في كون الألف تأتي في القوافي (رويًّا ليس بمُجرى ووصلًا لا تحرك أبدًا)[2]. وامتناع تحريكها كان السبب في تفردها لديه بفصل وحيد في اللزوم[3]، وفي تعذر المجيء بها رويًّا في شعر النمر المفرع [4] لسكونها وسكون ما قبلها. ولزوم هذا السكون الأجوف يجعلها لديه أضعف الحروف وأهونها في المنطق:

والإلـفُ هـانَ لـه أمـري فـقـصـرني
كـمـا تـهـونُ عـلـى ذي المـنـطـق الألـفُ[5]

ولذلك عدها من أضعف الرويات التي يمكن أن يبنى عليها الشعر. وهروبًا من الضعف الذي يلازمها ذهب الشيخ كغيره من أهل العلم إلى تقييد استعمالها رويًّا، فالألف (إذا كانت من السنخ أو زائدة للتأنيث أو للإلحاق.. فإن كونها رويًّا جائز)[6]، وأما إذا كانت (للترنم أو بدلًا من التنوين، أو للتثنية أو مع هاء التأنيث، فلا يجوز أن تكون رويًّا)[7].

وبناء الأشعار على الألف استعمال قديم، لكن وصف القصيدة التي تبنى عليها بالمقصورة اصطلاح متأخر في رأي الشيخ[8]، ويظهر أنه كان يتعمد أن يعرف

---

(١) اللزوم: ٢/ ٥١٠.
(٢) الفصول والغايات: ص ٩٠.
(٣) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩.
(٤) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٧، حيث يفرع بيتين نونيين للنمر بن تولب مغيرًا حروف الروي.
(٥) اللزوم: ٢/ ١٥٤.
(٦) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٦.
(٧) نفسه: ١/ ٣٦.
(٨) نفسه: ١/ ٣٦. وانظر ف. والغايات: ص ٩٠، حيث قوله: (وإذا كانت القصيدة كذلك سماها الناس في هذا العصر مقصورة).

بالمقصورات باعتبارها نموذجًا للروي الشاحب المعدود في السمع كالمعدوم، فقصيدة البحتري: (تذكر محزونًا وأنى له الذكرى) تحتمل أن تجعل عند الترتيب (في الراء وهو أقوى، ويجوز أن تجعل في الألف)[1]، وهو حكم كل شعر مقصور لأن الشيخ والعلماء يجيزون فيه أن يرتب في باب الألف أو في باب الحرف الذي قبلها[2].

ويبدو أن الغاية النقدية من هذا التخيير كانت صرف الشعراء عن الألف إلى الرويات القوية وتنفيرهم مما عد ضعفًا صوتيًّا فيها، ف (لو بنيت الفواصل على دجى وحجى ورجا لكان الأقوى أن تجعل الجيم رويًّا والألف وصلًا، فإن جعلت الألف رويًّا فلا بأس، غير أن ما رويه ألف أضعف مما رويه دال أو حاء أو غيرهما من الحروف الصحاح. ولو أن الراعي جعل الروي الحاء في قوله: (... فالرحى) ثم أتى معها بالضحى واللحى لكان أقوى للنظم)[3].

وهذا التجويز مغالطة علمية قياسية تلغي هوية الروي المقصور وتشل الفاعلية الشعرية للمقصورات، فالتزام حرف صحيح قبل الألف كالدال أو الطاء لتقويتها، يجعل القصيدة حسب تصور الشيخ والعلماء لصوت الألف الضعيف دالية أو طائية موصولة بالألف، وعدم التزام هذا الحرف يجعلها في السمع قصيدة معيبة باختلاف القوافي، ولا نعتقد أن من استعمل المقصورات من القدماء كان يواجه مثل هذا الإشكال.

إن الرجوع إلى لغات العرب التي وصفتها المصادر يكشف عن أن القبائل كانت تختلف في النطق بمثل هذه الألف[4]، فبعضهم كان في مثل هدى ورحى (يقول في الوقف هُدَيْ ورَحَيْ)[5]، وقد أنشدوا قول أبي ذؤيب: (تركوا هويًّ وأعنقوا لهواهم)،

---

(١) عبث الوليد: ص ٣٢.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٦، والعقد الفريد: ٥/٥٠٢.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/٣٣ - ٣٤.

(٤) انظر ما تقدم الإشارة إلى ألف الترخيم والإمالة وغيرهما في ما تقدم (القوافي والإنشاد)، والفصول والغايات: ص١٨٩- ١٩٦.

(٥) رسالة الملائكة: ص ١٨٢.

و(لو أنشد «هواي» لم يكن بالوزن بأس)[١]، وهو ما يدل على أن «هَوَيَّ» في البيت لغة لا ضرورة. وكان بعضهم يبدل من هذه الألف في الوقف حروفًا أخرى فيقولون[٢] في مثل ذلك: هُدَوْ ورَحَوْ، أو هُدَأْ ورَحَأْ، أو هُدَنْ ورَحَنْ، أو هُدَهْ ورَحَهْ...، وأعني بهذا أن القيمة الصوتية الحقيقة للروي المقصور لم تكن لدى أصحاب المقصورات الأولى هي الألف المتوسطة الصريحة التي يصفها أبو العلاء، ولكن البديل الصوتي الآخر الذي تحقق من خلاله كالإمالة والتفخيم كما ذكر الشيخ نفسه[٣]، أو التنوين أو الحروف الحلقية كالعين والهاء، أو ما سوى ذلك من البدائل المحتملة[٤].

ولا أشك في أن الشيخ كان يعرف علاقة المقصورات بهذه البدائل معرفة دقيقة، لكنه كان يتعمد كما أوضحت ألا يسمح لنظام الإنشاد بأن يتسلط على القوافي فيخل بقواعدها القياسية، فهو يشير إلى أن الألف تمال وتفخم، وإلى أن الأعاجم (يقربون الألف من الواو)[٥]، وإلى أن العرب قد حكي عنهم (مثل ذلك في الصلاة والزكاة والحياة)[٦]، مما يجيز أن يكون الأصل في مثل زيتون وحمدون وعلون، زيتان وحمدان وعلان، فنحوا بالألف فيها نحو الواو[٧]. وعندما يذكرأن المقصور روي مقيد لا يطلق، يستعمل عبارة «لم يجز» عوض «يتعذر» لأنه يعلم أن تحريكها ممكن من خلال الإبدال الصوتي كما يستشف من قوله: (وإذا كانت الألف رويًا لم يجز إطلاق ذلك الشعر أبدًا، لأنه لو أطلق تحركت...)[٨].

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١٨٣.

(٢) انظر كتاب سيبويه: ١٨١/٤ وشرح المفصل: ٧٦/٩ وشرح الشافية: ٢/ ٢٨٥ - ٢٨٦.

(٣) انظر ما تقدم. ورسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٧. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٤، حيث يذكر الفارابي للألف سبعة أنواع مسموعة.

(٤) انظر تفصيل القول في ذلك في مقالة البنية الصوتية / مجلة: ص ٣٣.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٩٩. وانظر ما تقدم: (القوافي والإنشاد).

(٦) اللامع العزيزي / الموضح: ص ٢٢٩.

(٧) نفسه: ص ٢٢٩.

(٨) الفصول والغايات: ص ٩١.

ورغم ذلك لم يُرِد للألف أن تخرج عن صورتها المعجمية التي وصفها سيبويه بالأصلية أي صورة الحرف الهاوي[1]، أو الطرف العالي أو الألف المتوسطة بتعبير الفارابي، لأن الحروف التي يكون منها الروي لا يجب أن تزيد لديه على حروف المعجم التسعة والعشرين. إن الألف المقصورة لديه روي ضعيف للشحوب الصوتي الذي أصبح يلازمه في الأعصر المتأخرة، وملازمة السكون الأجوف له وجه آخر لضعفه، فالحركة لدى الشيخ قوة كما سنبين، والتقييد مهانة، والمقصورات قصائد مقيدة لا يجوز إطلاقها أبدًا[2]، ولذلك نعتقد أن موقفه من مهانة التقييد كان من الأسباب التي جعلته يرفض هذا الروي ويستضعفه.

وليس هذا الاستضعاف إلا التفسير النقدي لعدم مجيئه بالمقصورات في أشعاره المجودة، فالسقط والدرعيات يخلوان مطلقًا من هذا الروي (٠٪)، وليست القطعة التي رتبها محققو شروح السقط واهمين في باب الألف المقصورة [3] سوى همزية صريحة[4] فتح مجراها فوصل الروي بالألف.

أما اللزوم فقد فرضت عليه فيه كلفة التزام كل حروف المعجم ركوب هذا الروي المستضعف في ست قطع (٠،٣٨ ٪)، خمس منها التزم فيها قبل الألف حرفًا واحدًا كما نجد في قوله:

حـيـــــاةُ عـــنـــاءٍ ومــــوت عـنـا ... فـلـيـت بـعـيــد حـمــام دنـــا

يـــد صـــفـــرت ولـــهـــاةٌ ذوت ... ونـــفـــس تمـــنَّـــت وطـــــرفٌ رنـــا[5]

---

(١) انظر ما تقدم، وانظر الكتاب: ٤/٤٣٥.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩١.

(٣) انظر شروح السقط: ص ٢٠٤٢، حيث يرتب المحققون – عند الفهرسة – قوله: قل لسنان القناة كيف رأى. في باب الألف المقصورة.

(٤) كما يدل على ذلك مجيئه في قوافيها بـ: رأى / وأى / شأى/ ثأى / نأى / صأى /.... انظر: الدرعيات / ش. السقط: ص ٢٠٠٨.

(٥) اللزوم: ١/٨١.

فجاءت حسب هذه الكلفة مقصورات صريحة. أما السادسة فقد التزم فيها قبل الألف حرفين هما الراء والسين فبدت كأنها رائية رتبت في غير موضعها، وأعني قوله:

بعلم إلهي يوجد الضعفُ شيمتي
فلست مطيقًا للغدو ولا المسْرى
غبرت أسيرًا في يديه ومن يكن
له كرم تكرُم بساحتهِ الأسرى[1]

ولا نستبعد أن تكون رائية لأن الراء روي حبب إليه لعذوبته وقوته فكثر في شعره خلافًا للألف، فضلًا عن أن عدها من المقصورات سيجعلها من الطويل الأول المقيد، وتقييد هذا الضرب لديه شاذ ونادر[2]. والظاهرة الفنية التي تلفت النظر في مقصوراته التزامه الراء فيها قبل الروي، إلا قطعتين[3] التزم في إحداهما الضاد وفي الأخرى النون.

وفي فصل الألف من ملقى السبيل نجد الفواصل المسجعة والقوافي المنظومة المبنية على الألف مقواة كلها بِراءٍ ملتزمة تبرعًا كما هو واضح في قوله: (ابن آدم في سير وسرى، يهجر لحرصه الكرى، وطالما كذب وافترى، ليصل إلى خسيس القرى، وإنما يحصل على الثرى، كأنه لا يسمع ولا يرى:

أما يفيقُ المرء من سُكره
مجتهدًا في سيره والسرى
نمت عن الأخرى فلم تنتبه
وفي سوى الدين هجرت الكرى)[4]

---

(١) اللزوم: ٨٣/١.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٧/١ - ٣٨. وانظر ما تقدم.

(٣) انظر اللزوم: ٧٢/١ و٨١.

(٤) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٢.

وحق الراء عند الإنشاد أن تفخم أو تمال حسب ما تحتمله[1]، وإذا احتملت الوجهين لم يجز الجمع بينهما ووجب التفخيم أو الإمالة (ليكون اللفظ بالروي متساويًا)[2]، وقد قيدتْ ديباجةُ القِطعِ المقصورةِ إنشادَها بالإمالة[3]، ولم يرد هذا التقييد في الرائيات المفتوحة الصريحة[4]، وهي مفارقة تفضح الشيخ وتكشف عن أنه كان يجعل من إمالة الراء أو تفخيمها في أشعار أخرى إمالةً أو تفخيمًا للروي المقصور نفسه، لأنه كان يعلم أن الغريزة لا تقبله - إن نُظِمَ عليه - إلا مُبْدلًا، ولكنه كان يعلم أيضًا أن ذلك مخل بما أصله الخليل فآثر الحكم عليه بالضعف وصان عنه أشعاره إلا ما ورد منه متكلفًا في اللزوم، وليس على مثل ذلك تعويل[5].

III - **الـواو**: يرد هذا الحرف كالهاء رويًّا ووصلًا، والقاعدة لدى الشيخ في بناء المنظومات عليه أن ينظر إلى مدى التحامه بالكلمة، فـ (إذا كانت من السنخ مثل واو جرو ودلو فلا مرية في أنها تجعل رويًّا للبيت)[6]، وإذا كانت ضميرًا في مثل فعلوا فإن لها صورتين: الأولى أن يكون ما قبلها مضمومًا، وهذه (تكون وصلًا لا غير، فإن جاء غير ذلك حسب من عيوب الشعر التي تسمى الإكفاء والإجازة ونحو ذلك)[7]. وتمسكًا بهذه القاعدة يشكك الشيخ في صحة أبيات منسوبة إلى مروان بن الحكم جعلت فيها واو الإضمار المضموم ما قبلها رويًّا، لأن هذه لا تكون إلا وصلًا، والأبيات قوله:

هـل نـحـنُ إلا مـثـل مـن كـان قبلنا

نمـوتُ كمـا مـاتـوا ونـحـيـا كمـا حيُـوا

---

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٨٤، وعبث الوليد: ص ١١٣. وانظر ما تقدم: القافية الإنشاد.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ص ١٨٤.

(٣) انظر اللزوم: ١/٧٦.

(٤) المقصود اللزوميات التي وردت في فصل الراء. انظر اللزوم: ١/ ٥٠٣ وما بعدها.

(٥) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٤.

(٦) نفسه: ١/٣٢.

(٧) نفسه: ١/٣٢.

وينقصُ منا كلّ يوم وليلة
ولابد أن نلقى من الأمر ما لقُوا[1]

ويعود هذا الرفض إلى أن الواو يكون في مثل هذا مدًّا صريحًا فيبدو صوتيًّا كالمتولد من الضمة، والمد الصريح روي جد ضعيف لدى الشيخ، ولذلك نجده لا يهتم بكون هذه الأبيات منحولة، فصحة النسبة لا تنفي عن الروي ضعفه ولا تجعل الشعر أبعد قوة مما بني على الألف[2] وإن ظل مثل هذا الاستعمال لديه قليلًا نادرًا[3]. والصورة الثانية لواو الإضمار أن يكون ما قبلها متحركًا، فـ (إذا انفتح ما قبل الواو في مثل عصوا وغزوا وقضوا، فالجماعة يجعلونها رويًّا ولا يجيزون أن تكون وصلاً)[4].

ويظهر أنه رغم إثباته هذه القاعدة القياسية كان يميل فنيًّا إلى رفضها، لأن هذا الروي (مفقود في أشعار الفصحاء، [و] إنما يجيء منه الشيء النادر، ولعله مصنوع)[5]. والعلة في ذلك ضعف هذه الواو في السمع وإن تحرك ما قبلها لأنها تظل ساكنة، وحالها في الضعف حال الروي المقصور، ولذلك يؤثر الشيخ لمن بنى شعرًا على مثل قضوا (أن يلزم الضاد لأن ذلك أقوى في المنطق. وإن لم يفعل فليس بأبعد من تصييرهم الألف رويًّا) [6]، ومقصوده أن يلزم الشاعر قبلها دالًا أو حاء (أو غيرهما من الحروف الصحاح) [7] لتقويتها في النطق.

ويستخلص من هذا الاستضعاف أنه كان يعد الواو المتحركة أقوى في الواويات من غيرها، وقابلية الواو للحركة تجعلها لديه أصلح للروي من الألف، لأن تحركها يبعدها عن الضعف الذي يلازم المقصورات لملازمة السكون لها: (والواو أقوى من

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٣.
(٢) نفسه: ١/٣٢.
(٣) نفسه: ١/٣٢ – ٣٣.
(٤) نفسه: ١/٣٣.
(٥) نفسه: ١/٣٣.
(٦) نفسه: ١/٣٣.
(٧) نفسه: ١/٣٣.

الألف لأن الواو يمكن أن تلحقها الحركة، والألف لا تحرك)[1]. وإذا حار الشاعر بين أن يجعل المنظومة التي قافيتها أروى أو جدوى، واوية أو مقصورة، فـ (بناؤها على الواو أحسن وأقوى في النظم)[2].

والملاحظ أن هذه الأهمية التي تكتسيها الحركة في الواويات تجعلها معيارًا ثانيًا يربك الأحكام المتعلقة باستعمال هذا الروي، فالشيخ قد ذهب إلى أن الواو إذا كانت من السنخ فلا مرية في جعلها رويًّا للبيت، لكنه مثل لذلك بواو جرو ودلو المتحركة دون واو يعلو أو يحلو الساكنة، والسبب تردده أمام التعارض الذي يبدو بين القياس وبين استعمال القدماء لواو السنخ، فالمتحركة ترد لديهم رويًّا لتحركها، و(أما واو يغزو ويخلو إذا كانت ساكنة، فإنهم يستعملونها وصلًا، وعلى ذلك سمعت أشعار المتقدمين، كما قال زهير:

صَحا القلبُ عن سلمى وقد كادَ لا يسلو
وأقفرَ من سلمى التعانيقُ والثقلُ
وقد كنت من سلمى سنينًا ثمانيًا
على صير أمرٌ ما يمر وما يحلو

ففيها قواف كثيرة قد أتبعها واو الترنم التي ليست للسنخ، كقوله:

بلاد بها نادمتهم وعرفتهم
فإن أقفرتْ منهم فإنهم بسل)[3]

وهذا يخالف القاعدة لدى الشيخ لأنه يفيد أن تحركها هو الذي يجعلها رويًّا لا كونها من السنخ، ولذلك نجده يبدي ميله إلى عدم جعل الواو الأصلية الممدودة وصلًا، لأن القياس في رأيه (لا يمنع أن تجعل هذه الواو رويًّا لأنها سنخ وهي قوية، ويجوز

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٠.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/٣٨.
(٣)نفسه: ١/٣٤.

أن تلحقها الحركة في حال النصب، وهي أقوى من الواو التي للضمير في مثل قولك: لم يألوا ولم يفعلوا)[1].

لكنه يعود فيشكك في قدرتها على أن تثبت، فهي إذا خففت من مثل عدو وغدو في القافية لم يمتنع (أن تجعل رويًّا، وكونها وصلًا أكثر)[2]. والجدير - لدى الشيخ - بكل روي ضعيف كهذا يحكم استعمال المتقدمين له بغير ما تحكم به الأقيسة أن يُتحامى، فـ (ما بني على الواو قليل جدًّا لأن العرب إنما كانت تتبع أشرف الكلم في السمع، وقلما تجد قافية لها قوة إلا وقد عمل عليها المتقدمون)[3].

ولم يخالف الشيخ القدماء في استعمال الواو، فسقط الزند يخلو مطلقًا من الواويات (٠٪)، ومجموع ما بني من الدرعيات عليها تسعة أبيات موزعة على قطعتين (٦،٤٥ ٪)، إحداهما مفتوحة المجرى، وهي قوله:

غدا فوداي كالفودين ثقلا
وأضحى الشيبُ بينهما علاوَهْ
وقد أهوت إلى درعي لميس
لتملأ من جوانبها الإداوَهْ[4]

والثانية مكسورة، وهي قوله:

على أمم أني رأيتك لابسًا
قميصًا يحاكي الماء إن لم يساوِهِ
وذاك لباس ليس يجتابه الفتى
فتختلف الأهواء في بعد شاوِهِ[5]

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٤.
(٢) نفسه: ١/ ٣٤.
(٣) نفسه: ١/ ٣٤.
(٤) نفسه: ٢/ ٣٩٠.
(٥) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٧٨. نفسه: ص ١٩٠٩.

والملاحظ أنه لزم فيهما ألف الردف وهاء الوصل فمنح صوت القافية بعض القوة. وقد بدت هاء الوصل الساكنة في الدرعية الأولى أقوى من المكسورة في الثانية، فلعل الشيخ أراد أن يختبر قدرتها مع الواو المتحركة على تقوية بداوة الدرعيات ثم أثر الزهد في هذا الروي. أما اللزوميات فالفصول الأربعة المخصصة فيها لكل روي كانت تفرض عليه مبدئيا أن يأتي على الأقل بأربع قطع، ولم يبتعد عن هذا العدد كثيرًا في فصل الواو، فمجموع الواويات اللزومية لا يتعدى ست قطع (٠،٣٨ ٪)، وهو نفس عدد المقصورات في هذا الديوان.

ويتبين من طبيعة القطعتين اللتين زيدتا على الضروري أنه كان يستضعف الواو المفتوحة إذا ما وُصلت بالألف في مثل قوله:

الخلقُ من أربعٍ مجمعةٌ
نارٌ وماءٌ وتربةٌ وهَوَا

إن السهى والسماكَ ما غفلا
عن ذكرِ مولاهما ولا سهَوَا[1]

ويؤثر أن يكون الوصل بالهاء الساكنة لقوتها النسبية كما في قوله:

العقلُ يوضح للنسـ
ـك منهجًا فاحذ حذوَهْ

وليسَ يظلمُ قلب
وفيه للب جذوَهْ[2]

وأنه كان يرى تشديد الحركة قبل الواو الساكنة في مثل قوله من الطويل:

إذا كان سكانُ البلادِ كما همُ
فلا تحفلنَّ إن صغروا اسمك أو كنَّوْا

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٦.

(٢)نفسه: ٢/٦٣٧.

ينافس في الدنيا الخسيسة جاهلٌ

رويدكَ يذهبْ عنك عارض هذا النَّوْ

يسيرُ على الأرض الرحيبةِ أهلها

ويتركَ ما شادوا هناك وما بنَوْا[1]

أقوى من تخفيفها في مثل قوله:

تسوقوا بالغنا لربِّهمْ

وأظهروا خفيةً له ودَعَوْا

سَعوا لدنياهمُ بآخرة

فبئسَ ما حاولوا غداة سعَوْا[2]

لأن تشديد النون يجعلها مقواة بحرفين مدغمين يملآن السمع بقوتهما. ورغم أن الغاية من هذه النماذج اللزومية كانت تعليمية لم يول الشيخ أي اهتمام للصور المحتملة الأخرى التي كان يمكن أن ترد عليها قافية الواو، كالردف بالألف وهاء الوصل المكسورة والمفتوحة، وكأنه كان يومئ إلى أن ركوب الرويات القوية الشريفة أليق بحذاق الشعراء من ركوبها. والطريف أنه عندما خرج من فصل الواو المسجع في ملقى السبيل إلى الواوية المنظومة، تعمد أن يجعل القافية مختومة بواوين كما هو واضح في قوله:

لا تغوِ في دنياك مستهترًا

فإنَّ أصحابكَ فيها غَوَوْا

عنَّ لهم في ربهم مورد

لو كان يروى مثله لارتَوَوْا[3]

فالقياس الذي ذكره الشيخ يوجب أن تكون الواو الأخيرة هي الروي والواو الأخرى حرفًا مقويًّا متبرعًا به، لكن ما يشكل في هذه التقوية أن الحرف المتبرع

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٨.

(٢) نفسه: ٢/٦٣٩.

(٣) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٧٢ - ٣٧٣.

به – أي الواو – من جنس الروي[1] وليس حرفًا صحيحًا صريح القوة كالحروف الصامتة، ولذلك يحس السمع بأن الواو الأولى التي جيء بها للتقوية هي الروي، وأن الثانية التي عدت رويًّا هي الوصل، وكل ذلك يؤكد أن إشكال استعمال حرف الواو في الروي – صوتًا وقياسًا – كان السبب في نفوره وتنفيره منها.

VI – **اليــاء**: يجمع هذا الحرف كالواو بين كونه مدًّا صريحًا ولينًا ساكنًا ومتحركًا، لكن أحكام وروده رويًّا تختلف لدى الشيخ عن أحكام الواو بعض الاختلاف، فكون هذه الأخيرة من السنخ يكفي في القياس لجعلها رويًّا، بينما يعد ذلك بالنسبة للياء غير كاف إذا ما افتقرت إلى الحركة لقوة اللين فيها، (لأنه وإن لحقها التشديد ففيها عنصر من اللين)[2] وإن كان سيبويه قد ذهب إلى أنها إذا شددت يذهب منها لينها[3].

ولذلك يجعل الشيخ تحركها وسكونها معيارًا لاستعمالها رويًّا أو وصلًا فيرسم لها صورتين، لأنها (لا تخلو من أحد شيئين: إما أن تكون متحركة وإما ساكنة)[4]، والصورة الأولى هي الياء المتحركة، وهي لديه (روي لا غير)[5]، والصورة الثانية هي الياء الساكنة، وسكونها يضعفها[6] لكنها تتفاوت ضعفًا حسب وظيفتها ونوع الحرف الذي قبلها، فإذا كانت مجرد مد للترنم يتولد من الكسرة (لم يجز أن تجعل رويًّا)[7] لضعفها وعدم ثباتها وصلًا، وإذا كانت ساكنة وقبلها ساكن (فهي روي، وذلك أن تبنى القافية في التقييد على مثل عصايْ وهوايْ)[8]، ولا يذكر الشيخ مثل نأيْ وجديْ لأن المشهور في استعمال قافية المترادف بناؤها على الردف.

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٣٣/١، حيث ينصح الشعراء بأن يلتزموا قبل الواو حرفًا قويًّا في النطق كالضاد.

(٢) رسالة الملائكة: ص ١٥.

(٣) انظر نفس المصدر: ص ١٦، والكتاب: ٤٠٩/٢.

(٤) مقدمة اللزوم: ٣٤/١.

(٥) نفسه: ٣٥/١.

(٦) نفسه: ٣٥/١.

(٧) نفسه: ٣٥/١.

(٨) نفسه: ٣٥/١.

أما (إذا كان ما قبلها متحركًا وهي ساكنة فإن الأحسن فيها أن تجيء وصلًا على أي الحالات وجدت، من كونها في سنخ الكلمة أو للضمير أو مخففة من ياء النسب)[1]، ومفهوم كلامه أن الياء في مثل الصديْ رغم كونها من أصل الكلمة لا تقل ضعفًا عن ياء المتكلم في قبلي وياء النسب المخففة في عربيْ. ونزول ياء النسب المخففة إلى رتبة الضعف يؤكد أن الياء تستمد قوتها النسبية من تحركها ومفارقتها السكون، وقد بين الشيخ أن الياء المشددة في مثل عديّ وشقيّ التي تبدو أقوى الياءات تضعف إذا خففت فـ (تجعل وصلًا في الأكثر)[2].

ولا ينفي الشيخ أن الياء الساكنة المتحرك ما قبلها قد جاءت رويًّا في بعض الأشعار كقول بعض العرب:

أشـــابَ الـصـغـيـرَ وأفـنَـى الـكـبـيـــ
ــــرَ مـــرُّ الـلـيـالـي وكـــرُّ الـعـشِـيْ

إذا لـيـلـــةٌ هـــرمـــتْ يـومـهـا
أتـــى بـــعـــد ذلـــك يـــومٌ فـتِـيْ

نـــــروحُ ونـــغـــدو لحـاجـاتـنـا
وحـــاجـــةُ مـــن عـــاشَ لا تـنـقـضِـيْ[3]

فهذه الياءات كلها من السنخ، لكنها رغم ذلك ضعفت في حسه لسكونها. ويبدوأن أضعف اليائيات لديه ما كان الروي فيها ياء الإضافة كما ورد في قول الراجز:

إذا تـغـــديـتُ وطـــابـــتْ نفســي
فـلـيـسَ فـــي الحـــيِّ غـــلامٌ مـثـلـي[4]

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٥.

(٢) نفسه: ١/٣٥.

(٣) نفسه: ١/٣٦.

(٤) نفسه: ١/٣٦

فقد جعل ياء الإضافة رويًّا، إلا أن يُحمل الرجز على اختلاف القوافي[1] فيعد ذلك عيبًا شنيعًا. وليس ما بني على الياء الساكنة فضعف بأضعف من المقصورات[2]، فقد لاحظ الشيخ في استقرائه لليائيات أن الساكنة المفتوح ما قبلها تجعل رويًّا عند المتقدمين، لكن ذلك قليل جدًّا[3]، والأولى في هذه القوافي أن يتبرع فيها كالمقصورات بحرف صحيح يقويها، فـ (لو بنيت قافية على اخشَيْ واغشَيْ لكان لزوم الشين أقوى لها من أن يجيء معها مثل اغنَيْ واحنَيْ)[4]. وقد جعل الشيخ أشعاره المجودة مخلاة من ضعف اليائيات كما أخليت من ضعف الواويات والمقصورات، فسقط الزند يضم يائية واحدة (١،٢٢ ٪) رتبها مفهرس إحدى طبعات الديوان[5] في باب الدال متوهمًا أنها دالية، وأعني قوله:

متى نزلَ السِّماك فحلَّ مَهدًا
تُغنيه بدرتها الثديُّ

أهلَّ بصوتِه فأهلَّ شُكرًا
به الأقوامُ وافتَخر النديُّ

كان ضيوفهم والنارُ تذكى
لهم بتوقدُ الشعرى صليُّ

سموا في الجاهليةِ بالمعالي
وزادوا بعدما بُعثَ النبيُّ

فعاشَ مُحمد عمر الثريَّا
فإن ثرى الكرام به ثريُّ[6]

---

(١) اللزوم: ٣٦/١.

(٢) نفسه: ٣٥/١.

(٣) نفسه: ٣٦/١.

(٤) نفسه: ٣٦/١.

(٥) انظر سقط الزند / تصحيح إبراهيم الزين: ص ٣٤٠.

(٦) سقط الزند / ش: ص ١٣٢١ – ١٣٢٧.

ويبدو أن الشيخ قد جعل اجتماع الضم والتشديد وسيلة إلى تقوية الياء في السمع وتخليص القافية من اللين والضعف، ويظهر تأثير التشديد جليًّا في كون تكرار الدال واللام في بعض الأبيات لم يمنع الياء المشددة من أن تظل آخر صوت قوي يتردد في الأذن قبل واو الوصل. وتعود هذه القوة إلى أن الياء المشددة – وإن ظل فيها عنصر من اللين – يذهب لينها[1] فتشبه الحرف الصحيح في القوة، وقد يبدل منها لقوة التشديد، فقد حكى سيبويه: أن بعض العرب يجعل الياء المشددة في الوقف جيما، وغيره يجعل الوصل مثل الوقف[2].

وتضم الدرعيات يائية واحدة (٣،٢٣ ٪) من أربعة أبيات يقول فيها:

وذاتِ حرابي أضرَّ قتيرها بذي النملِ حتى عادَ كالنجمِ نائيا

تعد سراب القيظ والصيف والضحى وجنح الدجى لو أنه كان جاريا[3]

واجتماع التأسيس والفتح والطويل الثاني في هذه المقطوعة، ينبئ بأنه كان يجد في يائية سحيم حلاوة ورقة تغري بالنسج على منوالها، لكن تباديه الشعري كان يلزمه بألا يذهب في مثل هذا الشعر الرقيق بعيدًا.

أما اللزوميات فقد وجدت فيها اليائيات مكانًا أوسع من الذي احتلته المقصورات والواويات، لأن مجموع ما بناه عليها عشرون قطعة (١،٢٦ ٪) جعلها ترجمة نظمية لتصوره النقدي/العلمي لمجيئها رويًّا، فمن بين هذه القطع العشرين لم تحظ الياء الساكنة التي استضعفها إلا بثلاث قطع أي (١٥ ٪) من مجموع اليائيات و(٠،١٩ ٪) من مجموع اللزوميات، إحداها مد صريح مكسور ما قبله هي قوله:

---

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٤٢، ورسالة الملائكة: ص ١٥ – ١٦. وانظر ما تقدم في أول مبحث الياء.

(٢) انظر الكتاب: ٤/٤٤٢ و٢/٤٢٢ و٤/١٨٢، ٢٤٠، والصاهل والشاحج: ص ٦٠٠. ومنه قول الراجز يريد (أبو علي): لا تعجبي لحجة المحتج خالي لقيط وأبو علجٍّ.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩١٤.

ألـيـسَ أبـوكـمُ آدمَ إن عزيـتـم
يـكـون سـلـيـلًا لـلـتـرابِ إذا عـزِيْ
يـودُّ الـفـتـى لـو عـاشَ آخـر دَهـرِهِ
سـلـيـمًا مـؤتـى لا أمـيـت ولا رزِيْ[1]

وقد حكم هو نفسه على مثل هذه الياء بأنها ضعيفة ضعف الألف [2]. والأخريان لين ساكن مفتوح ما قبله كقوله:

تـولـي يـا خَـبـيـثـةُ لا هـلـمِّـي
أقـولُ إذا نـأيـتُ ولا تـعـالَـيْ
وإمـا كـنـتُ يـأنـو بـي ولاءً
فـإنـي لا أحـاذرُ أن تـوالَـيْ[3]

وقد ذكر أن المتقدمين كانوا يجعلون الساكنة المفتوحة ما قبلها رويًّا على قلة. والمستغرب أنه جاء بهذه الصور الضعيفة للياء الساكنة التي كان ينصح الشعراء باستعمالها وصلًا، وأهمل الصورة القوية نسبيًّا التي حكم[4] بأنها تصلح رويًّا، وهي الساكنة المسبوقة بسكون في مثل هوايْ وعصايْ من القوافي المقيدة. واستنفدت المشددة في اليائيات المطلقة إحدى عشرة لزومية (٥٥٪) من مجموع اليائيات و(٠،٧٠٪) من مجموع اللزوميات، كان نصيب المفتوحة منها سبع قطع موصولة في معظمها بالألف كقوله:

سـاءَ بـريًّـا مـن الـبَـرايـا
مَـنْ لـبـسَ الـديـنَ سـابـريًّـا
ولـم يـطـلْ سـامـريُّ حـديـثـي
بـل عـشـتُ فـي الـدهـر سـامـريًّـا[5]

---

(١) اللزوم: ٢/٦٥٤.
(٢) نفسه: ١/٣٥.
(٣) نفسه: ٢/٦٥٥.
(٤) نفسه: ١/٣٥.
(٥) نفسه: ٢/٦٤٥.

وكان نصيب المضمومة ثلاث قطع[1] موصولة كلها بالواو كالسقطية، بينما لم تحظ المكسورة إلا بقطعة من ثلاثة أبيات منها:

ألـــم تـــرَ أنـــنـــي حـــيٌّ كَـمَـــيْـــت
أداري الــوقـــتَ أو مــيـتٌ كــحــيٍّ[2]
أحـــــــاذرُ عـــالمــي وأخـــــافُ مـنـي
ألحـــى الـــنـــاسَ بـلـــه بـنـي لحـيِّ

وإذا كان إكثاره من اليائيات المشددة يعد إيماء إلى تقدمها على كل أخواتها، فإن الاقتصار فيها على قطعة واحدة مكسورة يعد تلميحًا إلى عسرها وصعوبتها، وتحذيرا من ركوبها الذي قد يجر الشاعر إلى كسر الياء في مثل «إليِّ وعلَيِّ»، (وذلك رديء قبيح)[3] وشاهد في رأيه (على ضعف المنة وركاكة الغريزة)[4]. وقد آثر الشيخ التخفيف في إحدى القطع الساكنة المذكورة ليجعلها نموذجًا لما يجب أن تأتي عليه الياء المشددة إذا كان الإطلاق يوجب كسرها. فالتخفيف قد سمح بالجمع بين الطلي وإلي وعلي في نفس المنظومة، كما يتبين من قوله:

الـــدهـــرُ لا تـــأمـــنـــه لـــقـــوةٍ
تـــزق أفـــراخًـــا لـــهـا بـالـسـلَـيْ
تـضـحـي الـثـعـالـبُ خـائـفـاتٍ لـهـا
وتـــذعـــر الخـــشـــفُ وأمُّ الـطـلَـيْ
إن يـــرحـــلِ الـــنـــاسُ ولـــم أرتحـــلْ
فـعـن قـضـاء لـم يـفـوض إلَـيْ
خـلـفـت مـن بـعـد رجـالٍ مـضـوا
وذاك شـــرٌّ لـــي وشـــرٌّ عـــلَـــيْ[5]

---

(١) انظر اللزوم: ٢/ ٦٤٠ حيث قوله: تدين مغربي بانتحال×× وعارض بالتنحل مشرقي. وانظر:١/ ٦٤١، ٦٤٢.
(٢) نفسه: ٢/ ٦٥٤
(٣) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.
(٤) نفسه: ص ٤٥٦.
(٥) اللزوم: ٢/ ٦٥٦.

ومثل هذا الجمع يكون متعذرًا إذا ما بنيت القوافي على الكسر والتشديد في الطلَيِّ والسلَيِّ، لأن ذلك سيمنع الشاعر فنيًّا من الإتيان بإلَيّ وعليّ إلا أن يُقوي الشاعر أو يكسر الياء فيهما، وذلك أقبح وأردأ في رأيه. وقد جاءت اليائيات الست الباقية كلها[1] مفتوحة، ولم يأت بالمكسورة ولا بالمضمومة في مثل «مشيِه ونأيُه»، وهو انتقاء يدل - مع الياءات المشددة المفتوحة والساكنتين المفتوح ما قبلهما - على أنه كان يرى الفتحة أنسب الحركات لقوافي الياء. والملاحظ أن ردف الياء المفتوحة يضفي على القافية انخناثًا بينًا، خصوصًا إذا ردفت في مثل قوله:

وفـــرتُ الــعــارضــين ولــم يــعــارض
مــشــيــبــي إذ تــنــاثــرَ مــلــقــطــايــا
وإن الــبِــيــضَ مــثــل الــســودِ عــنــدي
فــكــيــف يَــخــصُّ تــلــك مُــسَــلِّــطــايــا[2]

أو وصلت في مثل قوله:

إن نَــحــتــكَ الــمــنــونُ قــبــلــي فــإنــي
مُــنــتــحــاهــا وإنــهــا مُــنــتــحــايــهْ[3]

ويبدو أن هذا الانخناث[4] يزداد وضوحًا عند اجتماع فتحة الروي المشدد الموصول بالألف وفتحة ما قبله، كقوله:

أصــبــحــتُ ألــحـــى خــلــتــيَّــا
هــاتــيــكَ أبــغــضــهــا وتَــيَّــا
ودعــيــتُ شــيــخًــا بــعــدمــا
ســمــيــتُ فــي زمــنٍ فُــتــيَّــا[5]

---

(١) انظر اللزوم: ٢/٦٤٣، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٥٠، ٦٥٢.

(٢) نفسه: ٢/٦٤٧.

(٣) نفسه: ٢/٦٥٢.

(٤) انظر تعليق القدماء على قول ابن الرقيات: (إن الحوادث بالمدينة قد ... أوجعنني وقرعن مروتيه) في: المزهر: ٢/٢٣٣. وانظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١١٦.

(٥) اللزوم: ٢/٦٤٩. وانظر قوله في: ٢/٦٤٦: لقد أمنتني الأدماء أضحت ... تراعي في مراتعها طليًّا.

ولعل ليونة «إليًّا وعليًّا» كانت وراء اختيار السكون فيهما في قوله من نظم متأخر:

يـــا أصَـبْـهَـانـي ومـا غـيـره
مـاذا تُـرَجِّـي مـن دخـول إلـيْ
لا مـالَ عـنـدي تَـرتجـي نـفـعهُ
انهـب حـمـيـدًا وتـفـضّـل عـلـيْ[1]

وسواء تفاوتت الياءات في الليونة أم تشابهت، لا يغير ذلك من كونها تظل لدى الشيخ مثل الواو والألف والهاء حروفًا تضعف في القوافي ولا تثبت[2]، فيشكل استعمالها على الشعراء والعلماء.

V - **نون التوكيد الخفيفة:** وهي حرف نحوي يلحق بالحروف السابقة في الإشكال رغم أنه لا يختلف صوتيًّا عن النون المعجمية التي تكثر في قوافي الأشعار. فالشيخ يرى أنها (لا تجوز رويًّا لأن القافية موضع وقف، وهذه النون تصير في الوقف ألفًا)[3]، ومقصوده ما لخصه ابن مالك في ألفيته[4].

ومثل هذا الإشكال يعني اللغويين ولا يعني الشعراء، لأن الشاعر الذي يبني بعض أبياته النونية على النون الخفيفة لا يقلبها ألفًا، ولذلك جعل الشيخ نية التثقيل مخرجًا من الإشكال، لأنها إذا (أريد بها الثقيلة إلا أنها خففت للقافية كما تخففت لام أظل ودال أشد، فلا بأس أن تجعل رويًّا لأنها في نية المثقلة)[5].

وليس هذا التأويل إلا تحايلًا علميًّا لرفع التعارض بين القياس والاستعمال الشعري، فنون القوافي المسكنة في السمع هي نفس النون من حيث كونها صوتًا، سواء نوي فيها التثقيل أم لا، ولإشكالها لم يأت بها قافية لا في اللزوميات ولا في غيرها (٠٪).

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٣٦.
(٢) مقدمة اللزوم: ٦/١.
(٣) نفسه: ٣٧/١.
(٤) قوله في ألفيته: ص ٥٥. وانظر أوضح المسالك: ص ٢١٨. وأبْدِلنها بعد فتح ألفا ... وقفا كما تقول في قفن قفا
(٥) مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

ثانيًا - القوافي المضللة: التاء، الكاف، ميم الجمع، النونات النحوية والمتحركة.

ونصفها بذلك لأنها تختلف عن الأولى في كون التباسها لا يعود إلى أنها ترد رويًّا ووصلًا فتشكل، ولكن لكونها قد تُتوهم وصلًا رغم أنها لا تستعمل إلا رويًّا. ويظهر هذا التضليل مثلًا في قول أبي العلاء:

يـــا أُمَّــــــةً فـــي الــــتُّـــرابِ هـــامــدةً

تجـــــاوز الـــلـــــهُ عـــــن ســـرائــركـــم

يـــا لــيــتــكـم لـــم تَـــطَـــوا إمـــاءكـــمْ

ولا دَنـــــوتم إلـــــى حَـــرائـــركـــم[1]

فالألف في قوافي هذه اللزومية قد تتوهم تأسيسًا، والهمزة دخيلًا، والراء بعدها رويًّا، والضمير وصلًا، بينما الروي الحقيقي لدى الشيخ هو الميم. ويرجع هذا الالتباس إلى أن هذه الرويات تأتي للتأنيث أو الإضمار فيسهل الوصول إليها، وتستضعف لذلك فتشبه بهاء الوصل. ويكون ذلك في ثلاثة حروف: التاء والكاف والميم.

I - التاء: يصف الشيخ التاء بأنها حرف يضارع [2] الواو والألف في مثل ضربوا وضربا، وهو يقصد ورودها ضميرًا مثلهما. وبعض العلماء يجعلونها صلة كالهاء، فابن عبد ربه يرى أن الخنساء قد جمعتها مع حرف آخر في قولها:

أعـيـنـــيَّ هـــلّا تـبـكـيـانِ أخـــاكُـمَـــا

إذا الخـيـلُ من طـولِ الـوجـيـفِ اقشعرَّتِ

(فلزمت الراء في الشعر كله وجعلت التاء صلة)[3]. وبعض العلماء يجعلونها صلة كالهاء، وقد قال من جعلها كذلك: (إنها تجيء للتأنيث مثلها، وتكون اسمًا كما تكون الهاء اسمًا، وتزاد كما تزاد الهاء، وإن الهاء تنقلب تاء في درج الكلام)[4].

---

(١) اللزوم: ٢/٤٨٧.

(٢) نفسه: ١/٢٧.

(٣) العقد الفريد: ٥/٥٠٠.

(٤) العمدة: ١/١٥٨.

وذهب بعض القدماء إلى أن من زعم ذلك إنما حمله عليه (أنه رأى بعض الشعراء قد لزم في بعض شعره حرفًا لم يفارقه فظن ذلك الحرف رويًّا)[1]، وتائية كثير عزة مشهورة في هذا الباب. ويفسر الشيخ مثل هذا التبرع بأنه (إنما يفعله الشاعر لقوته، ولو تركه لم يدخل عليه ضعف)[2]، وهو يعني بهذا أنها ليست وصلًا، وأن عدم لزوم نفس الحرف قبلها لا يعد ضعفًا في الشعر. لكنه وهو ينفي الضعف عن هذا الشعر يعود ليصرح بأن أكثر ما اتفق للعرب أن يلزموا حرفًا لا يلزم مع التاء لأنها ضعيفة[3] مهموسة. وقد يبدو نفيه الضعف وإثباته نوعًا من التعارض، لكن مقصوده أن ترك اللزوم لا يعد عيبًا في التائيات كما يتضح من قوله: (قال عمرو: (..جداول زرع أرسلت فاسبطرت)، فلزم الراء المشددة قبل التاء، ولو جاء فيها بشلت وحمت لم يعب عليه)[4] لأن التاء هي الروي، إلا أن نفي العيب عن ورودها غير مسبوقة بحرف لازم لا ينفي كونها حرفًا ضعيفًا.

وربط الضعف بهذه التاء وبتاء الإضمار دليل على أن استضعاف العلماء لها لا يعود إلى خصائصها الصوتية، ولكن إلى كونها تكون أحيانًا مجرد لاحق يتصل بالكلمة لتأنيثها أو للإنباء عن الفاعل. وقد كشف الاستقراء للشيخ أن الشعراء قلما[5] يلزمون حرفًا قبلها، لكنه يميل إلى أن التاء التي تكون من السنخ أقوى من تاء التأنيث أو تاء الإضمار، لأن الغرائز تستضعفها إذا لم تكن من أصل الكلمة. فـ (لو بنيت قواف على ضربتُ وكتبتُ ثم جيء فيها بوَزَنْتُ لكان ذلك جائزًا بلا اختلاف، إلا أن القائلَ إذا قواها بلزوم الباء كان أحسن، ومن تدبَّر ما ذُكر ممن له أيسر غريزة علم أن وزَنْتُ مع ضربتُ في القوافي أضعف من خبْتٍ مع سَمْتٍ لأن هذه التاء من السنخ)[6].

(١) العمدة: ١٥٨.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/٢٦.
(٣) نفسه: ١/٢٦ – ٢٧.
(٤) نفسه: ١/٢٧.
(٥) نفسه: ١/٢٦.
(٦) نفسه: ١/٢٧.

والمستغرب أنه ينسب هذا الاستضعاف إلى الغريزة رغم أن التاء واحدة في السمع، إلا أن تكون تاء السنخ مختلفة عن التاءات الأخرى في النطق، ولا يعرف ذلك. والراجح أنه لم يكن يقصد ضعفها الصوتي لأنه وصفها أيضًا بالقوة لشدتها[1]، ولكن الخصائص النحوية التي جعلتها تضارع الهاء والواو وتكثر في أواخر الأبنية، لورودها ساكنة للتأنيث في آخر الفعل الماضي، ومتحركة معربة في جمع المؤنث، ومتحركة مبنية في ضمير الفاعل، وكثرتها تسهلها وتجعل الوصول إليها في القوافي ميسرًا، والاقتدارُ على الشعر لا يمتحن بالرويات السهلة. وقد كشف الشيخ عن هذه النظرة النحوية إلى روي التاء في قوله عن قصائد أبي تمام: (وما نظمه على التاء فإنه لا يعجز عن الإيتاء)[2]، وكذا في إشارته إلى أنها تضارع الهاء وواو الجمع وألف الاثنين[3].

وسواء أكان ضعف تاءات السنخ ضعفًا حقيقيًّا تحس به الغريزة أم صفة ألصقت بها في عصور القياس العلمي، فإن الثابت لدى العلماء أنها لا تكون وصلًا ولو التزم الشاعر قبلها حرفًا واحدًا لا يتغير، وإنما لم يجز عندهم كونها صلة لأن فيها بالقياس إلى هاء الإضمار قوة تجعلها لا تضارع حروف المد واللين مضارعة الهاء لها[4]، وقد أوضح الشيخ أن شدتها تجعلها أقوى من الهاء التي خفيت فشابهت حروف اللين في مجيئها صلة.

وللشيخ في سقط الزند أربع تائيات (٤،٨٨ ٪)، وهو عدد يجعلها فيه متقدمة كالباء والنون والعين. وقد بدا فيها حريصًا على تجنب الضعف الذي يشوبها – في رأيه – عندما لا تكون من السنخ، فتائيته الأولى كاملية جيدة مطلعها:

يا راعيَ الودِّ الذي أفعالُهُ
تُغني بظاهرِ أمرِها عن نعتِها[5]

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٢٧ . حيث قوله: (وأما التاء والكاف فمحسوبتان من الحروف الشديدة وهما قويتان...).

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/٢٧ .

(٤) انظر العمدة: ١/١٥٨ .

(٥) سقط الزند / ش: ص ١٠٢٨.

وقد بنى قوافيها الثماني عشرة كلها على تاءات السنخ كتحتها وأختها وبختها وسمتها ووقتها.... ولا يشكل في هذه القوافي تاء أختها في قوله: (... صاحبته غدر الشمال بأختها)، فمجيئها في قوافي القصيدة يدل على أنه كان يعدها كتاء بنت في حكم الأصلية[1]. والسقطية الثانية قطعة من خمسة أبيات بنى قوافيها كلها على تاءات جمْع الإناث إلا البيت الأول المصرع، فقد جمع فيه بين تاء الجمع وتاء السنخ قائلًا:

رويـــــدًا عـلـيـهـا إنـــهـا مـهـجـاتُ
وفـي الـدهـر مَـحْـيَـى لامـرئٍ وممـاتُ[2]

لكن الملاحظ أنه التزم بعد ذلك الراء قبل الروي في بيتين، ثم الواو في البيتين الأخيرين، مما ينبئ أنه كان يريد تقويته بترديد أصوات بعينها. وقصر المقطوعة يدل على أنه كان في إنجازه الشعري يستسهل مثل هذه التاءات إذا لم تقو بحرف آخر، ويؤكد ذلك أنه في القطعة الثالثة التي بناها هي الأخرى على نفس الروي، لم يتبرع فحسب بلزوم الياء في كل الأبيات، ولكنه لزم قبل الياء نفسها حرفًا آخر هو الباء، فصار الروي مقوى بحرفين كما يوضح ذلك قوله:

ســـــرت لـــنـــا تـــرمـــحُ أفـــلاعهـــا
فـــــي الجـــــوِّ بـــلـــق عـــربـــيَّـــات
أو نـــســـــوةُ الـــــزنج بـأيمـانـهـا
لـلـرقـــصِ قـــضـــبٌ ذهـــبـــيَّـــات[3]

أما التائية الرابعة فتعد أجود تائياته على الإطلاق، كما تعد من فرائد السقط رغم أنها كانت من آخر ما نظمه قبيل توبته من الشعر. وهي بسيطية مطولة (٥١ بيتًا) أكسبتها ألف الإطلاق وياء الردف عذوبة لا تخفى في السمع حتى لدى من قل تمرسه بالشعر، كما يشهد بذلك قوله فيها:

---

(١) انظر لسان العرب: مادة «بني»، حيث التنبيه على أن بنت ليست من «ابن» مثل «ابنة»، و(إنما هي صيغة على حدة ألحقوها الياء للإلحاق ثم أبدلوا التاء منها، وقيل: إنها مبدلة من واو ...).

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٠٣٧.

(٣) نفسه: ص ٨٣٩.

هـاتِ الحـديـثَ عـن الـــزوراءِ أو هيتا

ومـوقـدُ الـنـــارِ لا تـكـرى بـتـكـريـتـا

لـيـسـتْ كـنـارِ عـــديٍّ نـــارُ عـــابـيــةٍ

بـاتــت تـشـبُّ عـلـى أيـــدي مـصـالـيـتـا

ومـــا لُـبـيـنـى وإن عـــزَّت بـربـتـهـا

لـكـن غـدتـهـا رجـــال الـهـنـد تـربـيـتـا

يـاعـــارضًـــا راحَ تحـــدوه بـــوارقـه

لـلـكـرخ سـلـمـت مـن غـيـثٍ ونُجـيـتـا

لـنـا بـبـغـدادَ مَـــن نَـــهْــوى تحـيَّـتـه

فــإن تحـمَّـلـتـهـا عـنـا فـحـيـيـتـا[1]

ورويات القصيدة في ظاهرها مزيج من تاءات السنخ وتاءات الخطاب، لكن تتبعها يكشف عن أنه كاد يجعلها كلها من السنخ، لأن تاءات الإضمار لم تتجاوز في هذه المطولة ثمانية أبيات. وإذا نحن جمعنا هذه القلة إلى قصر المقطوعة التي لم يتبرع فيها بحرف لازم قبل التاء، وإلى خلو السقطيات من القوافي المبنية على تاء التأنيث الساكنة، تبين أنه لم يكن في مرحلة الانتساب إلى الشعر يستحسن التاء إلا إذا كانت للسنخ أو قويت بحرف آخر، وهو ما يشهد لأشعاره المجودة بأنها كانت الوجه الإنجازي لتصوراته وأحكامه النقدية.

وفي ديوان اللزوم كان التبرع بالحروف غير اللازمة قبل كل الرويات تقوية ضمنية للتائيات ومسوغا للإكثار منها، لأن التاء فيها – وإن لم تكن من السنخ – قوية بالحرف الملتزم قبلها. وقد بلغ ما بناه منه على هذا الروي ٥٥ قطعة (٣،٤٧ ٪) استفرغ في الفصل المضموم منها محفوظه لبناء عدة مقطوعات[2] على تاءات السنخ وحدها

---

(١) سقط الزند: ص ١٥٥٣ – ١٥٨٨.

(٢) انظر اللزوم: ١/١٩٣ – ١٩٧.

قبل أن يخرج[1] إلى مزجها بتاءات التأنيث والإضمار، أو الاستغناء بهذه عنها. ولعل ما يميز تائيات اللزوم عن أخواتها في السقط - بعد الكثرة - ورود بعضها مقيدًا بدلالتها على التأنيث في آخر الأفعال كقوله:

مـن صـفـة الـدنـيـا الـتـي أجـمـع الـنْـ
ـنـاس عـلـيـهـا أنـهـا مـا صَـفَـتْ
كـم عـفَّـة مـا عـف عـنـهـا الـردى
وكـم ديـارٍ لأنـاسٍ عَـفَـتْ[2]

وبرودة هذه التاء لا تخفى، خصوصًا عندما نقارنها بقوله من تائية أخرى نسجها على منوال السقطية المجودة:

إن شـئـتَ أن تـرزقَ الـدنـيـا ونـعـمـتـهـا
فـخـلِّ دُنـيـاك تـظـفـر بـالـذي شِـيـتـا[3]

وزهده فيها في السقط يدل على نفوره منها، ولذلك لا يحمل ورودها في اللزوم أية دلالة سوى كونها قضاء لحق التأليف. وتقيدًا بما ألزم به نفسه من كلف في مجموع التائيات لم تحظ الساكنة إلا بثلاث مقطوعات (٥،٤٦ ٪ من مجموع التائيات، و٠،١٩ ٪ من مجموع اللزوميات)، بينما كان نصيب المفتوحة ١١ قطعة (٢٠ ٪) من مجموع التائيات، والمضمومة ١٩ قطعة (٣٤،٥٥ ٪) من مجموعها، والمكسورة ٢٢ قطعة (٤٠ ٪). ولعل إكثاره منها مكسورة كان إيماء إلى أن الكسرة أصلح الحركات لها، فالتائيات المكسورة هي أشهر ما حفظ من هذا الروي. ونظر الشيخ إلى التائيات المشهورة غير خفي، فقوله من الطويل الثاني:

نـوائـبُ إن جـلـت تجـلَّـت سـريـعـةً
وإمـا تـوالـت فـي الـزمـان تـولَّـت[4]

---

(١) اللزوم: ١٩٧/١ وما بعدها.
(٢) نفسه: ٢٤٣/١.
(٣) نفسه: ٢١٥/١. وانظر قوله في السقط: هات الحديث عن الزوراء أو هيتا.
(٤) نفسه: ٢٢١/١.

ينظر إلى نفس الروي والضرب في تائيتي الشنفرى وكثير عزة المشهورتين[1]، وقوله من الطويل الثالث:

ألا تــتــقــونَ الــلــهَ رهــــطَ مــسـلـمٍ

فـقـد جُــرتم فــي طـاعــةِ الـشـهـوات[2]

ينظر إلى تائية دعبل المشهورة[3]. أما الدرعيات فلعل تبابيه المفرط فيها قد حال دون تليينها بهذا الروي، فهي تخلو مطلقًا من التائيات (٠ ٪).

II – **الكـاف**: تقارب الكاف القاف في المخرج وتشترك معها في الشدة، وتختلف عنها بكونها مهموسة، ولذلك كانت أخف في السمع منها. وهي تعسر[4] في القوافي مضمومة لأنها لا تكون فيها إلا من سنخ الكلمة، بينما يسهل الوصول إليها مفتوحة ومكسورة ومقيدة لورودها في ضمير الخطاب على الفتح والكسر. ومما يزيد الكافيات سهولة أن كاف الإضمار ترد في محل نصب فتتصل بالأفعال أو في محل جر فتتصل بالأسماء والحروف، وقد أشار الشيخ إلى أن بعض المتأخرين[5] من أهل العلم كان يجعل هذه الكاف في مثل «شاؤك وسماؤك» وصلًا لِما وجده من لزوم الشعراء إياها في بعض الأشعار، و(ذلك ينتقض عند العلماء بأحكام القوافي)[6].

وقد كان رد هذا الوهم واضحًا في تخطئته[7] من رتب أبياتًا كافية للبحتري وأبي تمام في باب الحرف الذي قبل الكاف، وفي وصفه عامدًا قول الأبيات المنسوبة إلى تأبط

---

(١) انظر قول الأول: ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت... المفضليات: ص ١٠٨، وقول الثاني:

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا ... قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

انظر مقدمة اللزوم: ٣٦/١.

(٢) اللزوم: ٢٢٤/١.

(٣) قوله: مدارس آيات خلت من تلاوة ... ومنزل وحي مقفر العرصات. انظر ديوانه: ص ٣٦.

(٤) انظر المرشد: ٤٨/١.

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٣١.

(٦) مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

(٧) انظر ما تقدم.

شرًّا[1] بأنها كافية حتى لا تعد لامية. وقد أرجع لزوم اللام قبل الروي إلى أن الكاف مهموسة وإن لم تضعف لشدتها ضعف الهاء، وفي ذلك ما يجعلها في السمع قوية بالقياس إليها[2]. ولم يصرح بما يفيد أنه يستحسن تقويتها بلزوم حرف قبلها، ولكنه اكتفى بالإشارة إلى أن القدماء (ربما لزموا اللام أو غيرها من الحروف في مثل فعالك وجمالك)[3]، وإلى أنهم قد يجيئون بها على غير لزوم[4]، لكن تعمده وصفها بالقوة ولفته نظر القارئ إلى أنها تضارع هاء الإضمار وواوه وألفه[5]، يعد إيماء إلى أنه كان يؤثر للشعراء تقويتها عندما لا تكون من سنخ الكلمة. ويؤكد ذلك أنه لم يأت بها إلا من السنخ سواء في سقطيته:

وصفراء لون التبر مثلي جليدة
على نوب الأيام والعيشة الضنك

تريك ابتسامًا دائمًا وتجلدًا
وصبرًا على ما نابها وهي في الهلك

ولو نطقت يومًا لقالت أظنكمْ
تخالون أني من حذار الردى أبكي

فلا تحسبوا دمعي لوجدٍ وجدته
فقد تدمعُ الأحداقُ من كثرة الضحك[6]

أو درعيته:

أبني كنانةَ إنَّ حشوَ كنانتي
نبلاً بها نبل الرجال هلوك[7]

---

(1) قوله: ليت شعري ضلة ... أي شيء قتلك. انظر ما تقدم. والصاهل والشاحج: ص ٥٧٢.

(2) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٧.

(3) نفسه: ١/ ٢٧.

(4) نفسه: ١/ ٢٨.

(5) نفسه: ١/ ٢٧.

(6) سقط الزند / ش: ص ١٦٨٤.

(7) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٠١.

لكن تحاميه كاف الضمير في هذين الديوانين لا يعني أن غريزته كانت تستريح إلى كاف السنخ، فحظ السقط من الكافيات لم يزد على الأبيات الأربعة في المقطوعة الوحيدة المذكورة (٠،١٣ ٪). وقد كان حظ الدرعية الكافية من الأبيات أوفى (١١ بيتًا)، لكنها كانت الكافية الوحيدة (٣،٢٣ ٪) في هذا الديوان الصغير.

أما اللزوميات فقد جعلتها رخصة التكلف والتجريب متنًا مفتوحًا أمام الكافيات التي بلغت فيها ٧٥ قطعة (٤،٧٣ ٪)، استنفدت منها كاف السنخ ١٨ قطعة مضمومة المجرى (٢٤ ٪)، وشاركتها كاف الإضمار في اقتسام القطع الباقية. وإذا كانت الكافية مفتوحة قد بلغت نفس عدد المضمومة فإن الكافيات المكسورة لم تحظ إلا بسبع قطع (٩،٣٤ ٪من مجموع الكافيات و٠،٤٥ ٪من مجموع اللزوميات)، أي نصف عدد الكافيات المقيدة. ولا يمكن أن نعزي هذه القلة إلى عسر الكافات المكسورة أو صعوبة الوصول إليها لأن الضمير واحد وإن تغير المخاطب، كما لا يمكن أن تعزى إلى برودتها أو خفائها في السمع، فما أسس من هذه القوافي أو ردف كقوله:

سبِّح وصلِّ وطُفْ بمكَّة زائرًا

سبعينَ لا سبعًا فلستَ بناسك[1]

وقوله:

أتراك يومًا قائلًا عن نيَّةٍ

خلصتْ لنفسك: يا لجوج تراك[2]

يجعل الروي يهمس شديدًا بين لينين فيحسن في السمع، لكننا إذا نحن استأنسنا بكونه لم يركب تاء المخاطبة في تائياته الاثنتين والعشرين المكسورة إلا في قطعتين[3]، أمكن تفسير ذلك بأنه صرْفٌ فكري غير فني للشعراء عن الحركة التي تجرهم إلى

(١) اللزوم: ٢/٢٤٢.

(٢) نفسه: ٢/٢٤٣.

(٣) نفسه: ١/٢٤٠ – ٢٤١.

استعمال كاف الإضمار لمخاطبة المرأة التي كان الشيخ يراها سببًا في جل أنواع الشرور والرذائل التي تدنس الإنسان. ولعل أهم ما يلفت النظر في مجيئه بالكافيات رويًّا أنه قواها في معظمها باللام، أو بحروف مثلها تسمح للصوت بالامتداد كالراء والنون والسين، وهذا الإكثار من اللام يجعل قوله: (وربما لزموا اللام أو غيرها من الحروف في مثل فعالك وجمالك)[1]، حثًّا نقديًّا مقصودًا للشعراء على تقويتها باللام لا مجرد إشارة تمثيلية إلى الخزان الحرفي المعجمي التي تستمد منه حروف التقوية، فللَّام في السمع عذوبة تجعلها من أحلى الأصوات في قوافي الشعر العربي.

III - **ميم الجمع**: تختلف هذه الميم عن الضمائر بكونها لاحقًا يلحق بها للدلالة على غير المفرد، ولم يصرح الشيخ بأن هناك من العلماء من يجعلها وصلًا، ولكنه أشار - وهو يوضح طريقة تمييز ألف التأسيس عندما تلتبس بما ليس تأسيسًا - إلى أنها تكون هي الروي، فلو (بنيت قافية على «دارهم ومزدارهم وصدارهم»، لكان القائل قد لزم فيها أربعة أحرف: الدال والألف والراء والهاء، لأن الروي الميم والألف ليست للتأسيس، لأن بينها وبين الروي حرفين)[2].

ورغم أن هذه الميم تعد من حيث سهولة الوصول إليها رويًّا لا يعجز عن الايتاء، لم يتعرض الشيخ لهذه السهولة لأن ورود الكاف والهاء قبله ضرورة يعتبر كالتقوية له، وإن كان هذان الضميران نفساهما يحتاجان إلى حرف يقويهما كما تبين، لكن منجزه الشعري يكشف عن تحاميه هذه الميم لسهولتها وبعدها عن أن تكون محكًا لاقتدار الشعراء. فالميميات في شعره جد كثيرة، ورغم ذلك يبدو ما بني على ميمات الجمع منها في حكم المعدوم، فالسقطيات والدرعيات تخلوان مطلقًا من هذه الميم (٠٪).

---

(١) اللزوم: ١/٢٧.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٣٨.

أما اللزوميات الميمية فلا تضم منها إلا ١٩ بيتًا موزعة على أربع مقطوعات[١] (٢،٥٢ ٪ من مجموع الميميات و٠،٢٥ ٪ من مجموع اللزوميات)، رغم أن عددها بلغ ١٥٩ قطعة. والملاحظ أن قوافي هذه المقطوعات تخلو كلها من ميمات السنخ، وأنها مبنية على كاف الإضمار قبل الميم، إلا الأخيرة منها فقد جاء فيها قبلها بالهاء فقال:

إذا دارت الكاسُ في دارهم
فقد رحلَ الدينُ عن دارهِمْ

فما وفقوا عند إيرادهم
ولا وفقوا عند إصدارهِمْ

وفي رفعِ أصواتهم بالغناء
دليلٌ على حَطِّ أقدارهِمْ

فإن كنت خدنًا لهم فاحبهم
جفاءً على قرب مزدارهِم[٢]

ويلاحظ أيضًا أنها قيدت كلها إلا واحدة منها خاطب فيها الاثنين فأطلقت ووصلت بالألف، وأعني قوله:

قالَ المنجِّمُ والطبيبُ كلاهما
لا تحشر الأجساد قلتُ إليكما[٣]

وندرة هذا النوع من الميميات في لزوميته يجعلنا نعتقد أنه لم يأت بها فيها إلا لتجريبها، وإذا جاز أن نستخلص من هذه الندرة دلالة نقدية ما، فستكون دالة على إيثاره لمن يركبها أن يختار منها ما كان خطابًا لأكثر من الاثنين.

---

(١) انظر اللزوم: ٢/٤٣٣، ٤٨٧، ٤٩٢.

(٢) نفسه: ٢/٤٩٢

(٣) نفسه: ٢/٤٣٣.

IV - النونات النحوية المتحركة:

من الحروف المضللة نون الوقاية ونون الرفع في الأفعال الخمسة، والنون اللاحقة للمثنى والجمع السالم ونون النسوة. والقطع التي جعل فيها الشيخ هذه النونات رويًّا كثيرة في شعره، ومنها سقطيته:

عللاني فإنَّ بيضَ الأماني ... فنيت والزمانُ ليس بفاني

إن تناسيتما وداد أناسٍ ... فاجعلاني من بعضِ من تذكران[1]

ودرعيته:

رأتني بالمطيرةِ لا رأتني ... قريبًا والمخيلةُ قد نأتني

وتحتي الكرُّ إدماجًا وفوقي ... نظير الكرِّ في ديم وهتن[2]

ولزوميته: (لأمواه الشبيبة كيف غضنه)[3] وغيرها[4]. وقد ضللت نون النسوة في هذه القطعة بعض الفضلاء فتوهمها حشوًا، وعد القصيدة ضادية[5] بينما الروي فيها وفي أخواتها لدى الشيخ هو النون، لأن القياس الصحيح لديه في استعمال القوافي أن كل حروف المعجم تجئ رويًّا (إلا حروفًا تضعف ولا تثبت)[6]، وهي الألف والواو

(١) سقط الزند / ش: ص ٤٢٥ – ٤٢٦.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٠٧ – ١٧١٠.

(٣) اللزوم: ٢ / ٥٢٢.

(٤) انظر اللزوم: ٥٨٧/٢، حيث يركب نون الأفعال الخمسة في قوله: قد غدت النحل إلى نورها ... ويحك يانحل لمن تكسبين.

وانظر في نفس الصفحة قوله راكبا نون جمع الذكور: سنك خير لك من درة ... زهراء تعشي أعين الناظرين.

(٥) انظر المرشد: ٦٠/١.

(٦) اللزوم: ٦/١.

والهاء التي تكون وصلًا إذا لم تتوافر لها الشروط التي تجعلها رويًّا، أما ما سوى هذه الأربع فلا يكون لديه إلا رويًّا وإن التبس وأشكل وتُوُهِّمَ خلاف ذلك.

وقد بدا الشيخ حريصًا على أن يخلي ديواني السقط والدرعيات من القوافي الملتبسة، وما تسلل إليها منها لا يشغل إلا حيزًا ضيقًا، أما ديوان اللزوم فيفسر مجيئَهُ بها فيه المقصدُ التعليمي والتجريبي الذي رسمه للقوافي اللزومية.

****

المبحث الثالث

البناء الفني للقافية

يبدو تصور الشيخ للقوافي وبناؤه لها منسجمين مع الأحكام القياسية التي وضعها الخليل وأصحابه، لأن آراءه في معظمها مستمدة مما أصلته هذه الطبقة من العلماء. وقد كان الاستعمال الشعري القديم لديه مرجعًا ثانيًا يستمد منه أحكامه، لكنه لم يجعل لهذين المرجعين سلطة نقدية مطلقة لأن أحكام الغريزة كانت لديه الرقيب النقدي الذي يمنع أحكامهما من الزيغ والاستبداد بالتصور والإنجاز، ويحافظ على التوازن[١] بين سلطة المستعمل القديم وسلطة المقيس، وأعني بذلك أن التصور الجمالي الغريزي للقوافي كان يحول دون أن تصبح بعض الاستعمالات القديمة المستضعفة نموذجًا يقاس عليه، ويقيد بعض الأحكام القياسية وإن لم يعارضها.

فالعلماء يجعلون كل حروف المعجم صالحة لأن تكون رويًّا إلا أربعة حروف لها أحكام، لكن الغريزة تحكم بأن عددًا محدودًا من هذه الحروف هو الذي يستحسن في السمع، وهي بذلك تهذب الأحكام القياسية وترسم داخلها الحدود الفاصلة بين المستعذب والمستقبح، وينجم عن هذا أن بعض الاستعمالات التي لا تعد عند العلماء عيوبًا لعدم خروجها عن الأقيسة تكون في حكم الغريزة ضعفًا في الشعرية.

وإذا نحن استثنينا اللزوم الذي جمع فيه بين البناء القياسي الصرفي والبناء الفني الجمالي، نجد أن القافية في أشعاره المجودة بناء فني تتكامل فيه أحكام الغريزة

(١) انظر مقدمة اللزوم حيث يضعف أحيانًا بعض الاستعمالات القديمة، وأحيانًا أخرى بعض الأقيسة العلمية.

والقواعد العلمية، وتقدم فيه الرؤيا الجمالية على الحياد النظمي، لأن الغاية من التقفية لديه كانت غاية فنية جمالية لا غاية نظمية يستوي عندها الجيد والردئ. إن القياس يستطيع أن يهدي الشاعر إلى الفروق بين الخطأ والصواب، ولكنه لا يستطيع إذا لم تتدخل الغريزة أن يدله على حدود الجمال والقبح داخل الصواب نفسه.

أولًا - البناء الصوتي:

قد يكون من أهم مظاهر تأثير عاهة الشيخ على محفوظه المعجمي واستثماره العلمي والفني له، أن الدارس يستطيع أن يجمع من مؤلفاته ودواوينه معجمًا لغويًّا خاصًّا بالأصوات والمسموعات، فعنايته بما يصل إلى الأذن من المحسوسات السمعية تبدو جلية في إدراكه لطبقات الأصوات، من حيث الشدة والرخاوة والجهر والهمس وكل ما يتعلق بها من خصائص فيزيائية، وكذا في امتلاكه المعجم اللغوي القادر على وصف الفروق الدقيقة بين الأجراس خافتة كانت أم مدوية. وتتجلى هذه العناية أيضًا في وقوفه المطرد عند جل المفردات التي لها علاقة بالسمع لشرحها، أو لايضاح الفروق اللطيفة بينها وبين غيرها.

فالهامس لديه (الذي يخفض صوته، والنباج الشديد الصوت)[1]، والأطيط (كل صوت دقيق مثل صوت النِّسع الجديد ونحوه، والغطيط: صوت المختنق، ويقال: غط الفحل غطيطًا إذا لم يفصح بالهدير... والنقيق صوت الضفدع)[2]، والضباضب (صوت الشيء الذي يحترق في النار مثل القصب وغيره)[3]، وكل رافع صوته مهل[4]، والرعد يهتزم لديه (إذا سمع صوته)[5]، ويوصف الجسم بأنه رجاس إذا كان له

---

(١) الفصول والغايات: ص ٢٧٧.

(٢) نفسه: ص ٣٠٤.

(٣) نفسه: ص ٣٠٧.

(٤) نفسه: ص ٣٢٤.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٨/٢.

رجيس وهو الصوت[1]، وليس اهتمامه بالأصوات اللغوية وعمده إلى وصف مخارجها وخصائصها الصوتية إلا أحد أوجه عنايته الكبرى بكل ما يسمعه.

لقد احتفظ الشيخ بعد عماه للحروف المرسومة ببعض الملامح الشاحبة[2]، ولكنه كان مجبرا على أن يختزنها في ذاكرته باعتبارها محققات صوتية متباينة تجمعها خصائص وتفرق بينها أخرى. ورغم أنه تعمد في ترتيب قوافي اللزوم على حروف المعجم لمقصد نقدي[3]، كان يعد التأليف والترتيب على مخارج الحروف أليق بالعالم وأدل على اقتداره. فابن السكيت كان قد ألف كتابًا لإصلاح المنطق، لكن من نظر فيه – في رأي الشيخ – (وجده كالمهمل إلا باب فَعْل وفَعَل فإنه مؤلف على عشرين حرفًا: ستة مذلقة وثلاثة مطبقة، وأربعة من الحروف الشديدة، وواحد من المريدة، ونفيثتين: الثاء والذال، وآخر متعال، والأختين العين والحاء، والشين مضافة إلى حيز الراء..)[4].

ويجعل هذا التمثل الصوتي المحض للحروف العلاقة بينها في بناء المفردات علاقة صوتية تسمع لا علاقة خطية ترسم فتبصر، فالرسم يسمح للوراق بضم الحرف إلى غيره متى شاء، بينما تمنع القوانين الصوتية ذلك من أن يتحقق لغويًّا ويقبل وإن تكلف وافتعل، فقد (تكون الكلمة حقيقية في اللفظ ولم ينطقوا بها)[5]، وقد يجمع في الخط بين الخاء والظاء والراء في نحو الخظر، و(لم تجئ هذه الكلمة ولا شيء من وجوهها)[6] في كلام عربي. وقد نجم عن هذا الإحساس المتميز بالأصوات أن غريزته كانت تستطيع أن تنفذ إلى مكامن الطرب الصغرى في الكلام المنشد وتلتذ بها، (فلا يمر حرف ولا حركة إلا ويوقع مسرة)[7].

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٨٢.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٣) هو الحد من سلطة الإنشاد وإبعاد الحروف غير الفصيحة عن حقل الاستعمال الشعري.

(٤) رسائله / عطية: ص٤٨.

(٥) رسالة الملائكة: ص ٢٣٢.

(٦) نفسه: ص ٢٣٣. وانظر قوله في اللزوم: ٢/٤٥٩: كالعين والحاء تأبى أن تقارنها ××× في لفظها فحماها قربها حامي.

(٧) رسالة الغفران: ص ٢٢٥.

إن الأقاويل الشعرية لا تطرب بألفاظها المفردة وتراكيبها فحسب ولكن بحروفها وحركاتها، ولذلك كان تصوره للروي تصورًا صوتيًّا محضًا وإن كان قد حصره عامدًا في حروف المعجم التسعة والعشرين، ويشهد على ذلك تضييقه المجال الصوتي الذي تستمد منه الرويات المستعذبة، مخالفًا بذلك قياس العلماء الذين يجعلون كل الحروف صالحة لأن تكون رويا. إن بناء الأشعار على هذا الحرف أو ذاك ليس استعمالًا اعتباطيًّا أو استثمارًا محايدًا لحروف المعجم باعتبارها أصواتًا متكافئة، ولكنه في رأيه انتقاء فني حذر يراعي جرس الحروف وخصائصها النغمية، وتحد فيه الغريزة من سلطة القياس العلمي، ولذلك حذر من يتعاطى النظم من مزالق الرويات لأن افتضاح الغوي [1] يكون بمجيء الروي، ولو قيل إن القافية سميت بذلك (لأنها تقفو الجاهل بها أي تعيبه، لكان ذلك مذهبا من القول)[2].

وتظهر أهمية الروي في الشعر والقوافي لدى الشيخ في كون اللقب الذي لقب به اصطلاحًا قديمًا، فقد (كانت العرب تعرفه في الجاهلية... قال قوم: أخذ من رويت على الرجل بالرواء إذا شددته، والرواء الحبل، كأنهم يريدون أن القافية ربطت بهذا الحرف)[3].

إن بناء الرويات في أشعار الشيخ المجودة كان ترجمة لتصوره الفني لا القياسي لشعرية الحروف التي بنى عليها نظمه، وقد أبدى الصفدي إعجابًا كبيرًا بقدرته على توليد القوافي وتنويعها من خلال تفريعه المشهور لبيتي النمر بن تولب النونيين[4]، وإذا كان هذا الإعجاب يشهد له بالقدرة على اصطياد القوافي كيفما كان الحرف الذي تبنى عليه، فإن ذلك يظل مرتبطًا بالقدرة اللغوية وسعة المحفوظ فقط لا بالقدرة الشعرية

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٥٦.

(٢) نفسه: ص ١٥٦.

(٣) الفصول والغايات: ص ٤٦٤.

(٤) رسالة الغفران: ص ١٥٥. وانظر الغيث المسجم: ١/ ٢٩ - ٣٠، حيث يبدي الصفدي إعجابه بقدرة أبي العلاء على تغيير هذه القوافي واستقصائها.

نفسها، لأنه لم يجعل ذلك نموذجًا فنيًّا لما يمكن أن تأتي عليه الرويات، فقد جرب في هذين البيتين كل حروف المعجم من الهمزة إلى الياء[1]، إلا النون والصاد لورودهما في أصل الحكاية، والألف لعدم مناسبتها للوزن.

إن المجال الشعري لدى الشيخ أضيق من أن يتسع فنيا لكل هذه الحروف وإن اتسع لها المجال النظمي، لأن القوافي تقسم لديه حسب روياتها (ثلاثة أقسام: الذُّلُل والنُّفُر والحوش، فالذلل ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث، والنُّفر: ما هو أقل استعمالا من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش: اللواتي تهجر فلا تستعمل)[2]، وهي قسمة مبنية على الاستقراء، ويبدو اشيخ من خلالها كأنه يجعل كثرة الاستعمال معيارًا لهذا التقسيم، ولا ننفي ذلك، لكن مقصوده المعيار الذي يجعل هذه الحروف تكثر والأخرى تقل، أي الخصائص الصوتية لكل حرف.

ورغم أن مقدمة اللزوم تعليمية لم يعدد الحروف الذي يضمها كل قسم، فالغرائز تختلف في قدرتها على تطويع الرويات، وما يستعصي على هذا الشاعر فيقبح قد يذلل لشاعر آخر فيعذب، ولذلك آثر الشيخ ألا يجعل التقسيم رياضيًّا مدققًا حتى لا يكون نهائيًّا لا زيادة فيه ولا نقصان، واكتفى بأن لفت نظر الشعراء إلى أن الحروف تتفاوت عذوبة وقبحًا عندما تستعمل رويًّا.

لكننا نجد في مؤلفاته الأخرى إشارات وأحكامًا نقدية يكشف فيها عن خصائص بعض الرويات من حيث العذوبة والقبح، ورغم أن هذه الأحكام لا تعرف بخصائص كل الحروف، نستطيع إذا ما استأنسنا بعدد الرويات التي بنى عليها أشعاره المجودة، وبأنواعها ونسب توزيعها، أن نبني تصورًا نقديًّا تقريبيًّا لجمالية الروي كما تمثلها وبنى عليها منجزه الشعري.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٥ - ١٦٤.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٣٧.

يفرق الشيخ في مقدمة كتابه سيف الخطب بين نوعين من الحروف التي يمكن أن تبنى عليها فواصل الخطب: ما يسهل في السمع فيرتاح إليه، وما يثقل فيه أو يؤذيه فينفر منه. ويذكر أن الكتاب خطب (مؤلفة على حروف من حروف المعجم فيها خطب عمادها الهمزة، وخطب بنيت على الباء، وخطب على الدال وعلى الراء وعلى اللام وعلى الميم وعلى النون. وتركت الجيم والحاء وما يجري مجراهما لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سجيحًا سهلًا)[1]، وهو تقسيم يميز ما يعجب المتلقي من الأسجاع مما لا يعجبه.

ولا يختلف حكم الرويات في الشعر عن الفواصل والسجعات في النثر، فروية في أراجيزه يبدو لدى الشيخ كلفًا (بقواف ليست بالمعجبة)[2]، لأنه كان يصنع (رجزًا على الغين ورجزًا على الطاء وعلى الظاء، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة)[3] ، مبتعدًا بذلك عما يستحسن ويعذب. فالكلف بما لا يعجب من القوافي يبعد النظم عن العذوبة التي تلتذ لها الأسماع، ولذلك هجرها الشعراء وتحاموها، وأما (الداليات والرائيات وما بني على الحروف الذلل كالميم والعين وما جرى مجراهن، فلو اجتمع كل حيز منهن وهو خراد لضاق عنهن الصدر والإيراد...)[4]. ويدل ورود مصطلح الذلل مقترنًا بهذه الحروف المستعذبة على أنه كان لديه وصفًا لكل الرويات المطربة، والسهلة التي تجود فيها الأشعار وتجود بها.

وإذا كان التكلف في ديوان اللزوم والرغبة في التجريب قد سمحا للقوافي المكروهة بأن تتسلل إلى نظمه كما تسللت إليه الأوزان الركيكة، فإن ديوان السقط الذي انتسب به إلى الشعر كان بغلبة الانتقاء الفني على قوافيه يعد من – حيث هو

---

(١) نقلًا عن إرشاد الأريب: ٣/ ١٥٠. وفي الأصل سجسجًا عوض سجيحًا، والتصحيح من تعريف القدماء: ص ١٠٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) نفسه: ص ٣٧٥.

(٤) نفسه: ص ٤٨٦ – ٤٨٧.

منجز – النموذج المكتمل الذي يمكن أن يستخلص منه تصوره النقدي لجمالية الروي. ولا نعني بهذا أن التكلف الذي جعل الحروف المستقبحة مكافئة نظريًّا للمستعذبة قد جعلها مكافئة لها أيضًا عدديًّا، فنسب توزيعها على اللزوميات متفاوتة ومتباينة تباينًا صريحًا، وفي ذلك ما يسمح بجعلها مع الدرعيات مرجعًا لاختبار الدلالة الفنية النقدية لتقدم بعض الرويات في سقط الزند أو ندرتها فيه أو غيابها عنه، لأن هذا الديوان كما ذكرت هو المتن الشعري الذي تكامل فيه التصور النقدي والإنجاز دون أن يتأثرا بمعيار آخر غير المعيار الفني.

I - **القوافي المعجبة**: نستعير هذا المصطلح من وصف الشيخ لقوافي رؤبة بأنها غير معجبة، ونصف به مجموع الحروف التي بدا له أن السمع يستعذبها أو يقبلها مستحسنًا ولا ينفر منها إذا جاءت رويًّا، فسماها الذلل لاستعذاب اللسان أو السمع إياها أو لسهولة الوصول إليها، والمرشد إليها – لديه – كثرتها في الأشعار القديمة والمحدثة. ولم يوضح الشيخ أكانت هذه الحروف في أصل الكلام عذبة فكثرت على ألسن الشعراء، أم أنها كثرت في الاستعمال فطوعت وذللت حتى ألفتها الأسماع وأصبحت لا تطرب لغيرها، وأيًّا كان الجواب فكثرة ما بني من الأشعار القديمة عليها يدل على أن الحس الشعري لدى القدماء قد انتهى إلى أنها – من بين كل الأصوات اللغوية المتداولة – الأعذب والأحلى في القوافي.

ولم يكن الفصحاء – في رأيه – يفرقون بين ما سيصفه النحاة لاحقًا بأنه ضمير أو علامة إعراب أو تأنيث أو خطاب، وبين الحروف التي تكون من سنخ الكلمة، فالتاء لدى الشنفرى من حيث عذوبتها كالدال لدى طرفة، لكن الحس الذي جعلهم يدركون أن بعض الرويات أعذب من بعض، جعلهم أيضًا يحسون بأن بعض ما ذلل منها أشرف وأقوى من بعضها الآخر وإن اشتركت كلها في كونها ذللا، لأن العرب – لدى الشيخ – (إنما كانت تتبع أشرف الكلم في السمع، وقلما تجد قافية لها قوة إلا وقد عمل عليها المتقدمون)[1].

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٤.

وإذا كانت بعض الحروف الذلل قد قلت في شعره لرقتها المفرطة وليونتها بالقياس إلى مذهبه البدوي، أو لعسر خفي يشوبها، فإن شخصيته العالمة قد جعلته يهمل حروفًا أخرى رغم عذوبتها ويهجرها لوظيفتها النحوية في التراكيب، فالشاعر الجاهلي لديه يعذر في ما جاء به من أشعار مبنية على تاء التأنيث أو كاف الخطاب أو ميم الجمع أو نون الإعراب، لأنه لم يكن يعرف هذه العلوم التي طرأت في عصور الإسلام، وأما من درس وعرف[1] حروف المعجم ودلالة الحركات الإعرابية والضمائر... فمجيئه بمثل هذه القوافي التي لا تعجز عن الايتاء يعد اعترافًا ضمنيًّا بقلة محفوظه المعجمي، وبعجزه عن تصيد الرويات من سنخ الكلمات نفسها، إلا أن يلتزم حرفًا آخر قبل ما سهل وقرب لتقويته فيبرهن بذلك على اقتداره. ويبدو الشيخ في تصوره للقوافي المعجبة وفي ما استعمله منها أو أهمله، ميالًا إلى الاحتراس من الليونة التي تنجم عن الرقة المفرطة في الحرف أو دلالته النحوية، وهو ما يجعل القوافي لديه مجموعتين: القوية الشريفة، والمقبولة المستلانة لخفاء عسرها أو للينها.

١ - الرويات الشريفة القوية: اللام، الميم، الراء، الدال، الباء.

يجعل الشيخ الشرف في هذه القوافي – كما في الأوزان المتقدمة – مقترنًا بالقوة، لأن أشرف الكلم[2] لدى العرب أقواه. وهي أصوات شعرية هدت الغريزة الفصحاء قديما إليها فركبوها وهجروا ما سواها، وأدرك أهل الصناعة سر قوتها وعذوبتها فأكثروا منها وقدموها على أخواتها. وقد استعذب الشيخ بغريزته هذه الحروف كما استعذبها أبو الطيب وأبو تمام وامرؤ القيس والنابغة وزهير وغيرهم من فحول القدماء وحذاق المحدثين، فجعلها الوزن النغمي لسقطياته، إذ يبلغ مجموع ما نظمه منها في السقط ٥٦ قطعة أي (٣٠،٦٨٪) من مجموع السقطيات[3]، وفي اللزوميات ٨٤٤ قطعة

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٠.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٤.

(٣) قارن بالنسبة التي تشغلها فيه الأوزان الشريفة والقوية (٧٦،٨٢٪).

(٥٣،١٥ ٪)، وفي الدرعيات ١٤ قطعة (٤٥،١٦ ٪)، وهي نسب تدل على أن القوافي الشريفة كانت لديه لقوتها أليق الرويات بمن يريد تجويد الصناعة.

وقد يفسر شيوع هذه القوافي في الشعر العربي بكثرتها في أبنية اللغة العربية عموما أو بملاءمتها لأواخر الكلمات، لكن ذلك نفسه يمكن أن يفسر بكون الخصائص الصوتية لهذه الحروف هي التي جعلتها تكثر بالقياس إلى غيرها في الكلام عمومًا، قبل أن تجعلها خصائصها النغمية تكثر في القوافي وتكاد تنفرد بها.

ويبدو أن هذه الخصائص النغمية قد تولدت من اشتراكها كلا أو بعضا في أكثر من خصيصة صوتية، فهي تعد كلها لدى العلماء من الحروف المجهورة [١]، وتلتقي كلها إلا الميم في كونها من الحروف الشديدة [٢]، والجهر والشدة لدى الشيخ علامة قوة في القوافي[٣]. وتشترك كلها إلا الدال في كونها من الحروف المذلقة[٤]، وفي كونها إلا الدال والباء من الحروف المتوسطة[٥]. وتشارك الباء الدال في الانتساب إلى حروف القلقلة، والميم في الخروج من بين الشفتين[٦]. وتقارب الراء اللام في المخرج[٧]، ويتشابهان في كونهما رغم شدتهما يجري فيهما الصوت دون اعتراض عليه[٨].

ومن بين كل الصوامت يختار الفارابي ثلاثة يصفها بأنها تمتد بامتداد النغم دون أن تبشع مسموعها منها اللام والميم[٩]، واشتراكها في نفس الخصائص أو بعضها يعد من أسباب ميل الغريزة إليها وشغف الشعراء بها. ويدل توزيعها على

---

(١) الكتاب: ٤٨٩/٢.

(٢) الكشف: ١٣٧/١. وانظر متن الجزرية: ص ٧.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ٢٧/١.

(٤) (فر من لب). انظر متن الجزرية: ص ٨، ولسان العرب: باب الباء. والملاحظ أن ابن منظور يجعل الحروف الذلق ثلاثة: اللام والراء والنون فقط. انظر أبواب هذه الحروف ي لسان العرب.

(٥) (لن عمر). انظر متن الجزرية: ص ٧.

(٦) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤، والكشف: ١٣٩/١، ومتن الجزرية: ص ٦.

(٧) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤.

(٨) نفسه: ٤٩٠/٢. وانظر متن الجزرية: ص ٨.

(٩) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

الإجمال في دواوين الشيخ على أنها كانت في غريزته شبه متكافئة لقوتها وعذوبتها، ورغم ذلك نلمس فيها بعض الميل إلى تقديم اللام والراء والميم لما فيها من تكرير وامتداد على الدال والياء لما فيها من قلقلة، كما يتبين من التصنيف الآتي:

أ - الـــلام: حرف ذولقي[1]، وذلاقته تجعله من الحروف التي تكثر في أبنية الكلام. ولم يشر إليه الشيخ عند ذكره لبعض القوافي الذلل[2]، لكن عدد ما بناه عليه من السقطيات يدل على أنه كان يجده أحلى القوافي المعجبة، فلاميات السقط قد بلغت ١٧ قطعة أي خمس الديوان (٢٠،٧٣٪). ولشرف هذا الروي اختار له أشرف الأوزان فجاء بالطويل في سبع قطع منها، وبالكامل في خمس والوافر في أربع، وقد جنبها الأوزان اللينة إلا واحدة منها بناها على الخفيف[3] الذي يعد كما تبين أقوى هذه الأوزان وأقربها إلى الطبقة الأولى.

ولمهانة التقييد لديه نزه عنه لاميات السقط وجاء بها كلها مطلقة، لكن الملاحظ أنه باختياره الضمة في سبع منها والكسرة في سبع أخرى، أبان عن أنه كان يرى هاتين الحركتين أنسب لهذا الروي من الفتحة. ويكشف تتبع تاريخ لاميته أنه ظل يجود في هذا الروي حتى نهاية مرحلة السقط، فأجود مضموماته فخريته المشهورة التي نظمها أيام شبابه[4]، وأجود ما كسر منها بغداديته[5] التي تعد من السقطيات المتأخرة.

وتحتل اللام في الدرعيات أيضًا الرتبة الأولى[6]، فمجموع ما بناه عليها في ديوانه الصغير هذا أربع قطع (١٢،٩ ٪)، جمع بين الطويل أشرف الأوزان وبين الفتحة والكسرة في اثنتين منها، وقيد الأخريين راكبًا فيهما السريع الموقوف مشطورًا

---

(١) القاموس المحيط: مادة «ذلق».

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦ - ٤٨٧.

(٣) انظر سقط الزند / ش: ص ٢٠٢٨.

(٤) قوله: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل ××× عفاف وإقدام وحزم ونائل. انظر سقط الزند / ش: ص ٥١٩.

(٥) قوله: طربن لضوء البارق المتعالي ××× ببغداد وهنا ما لهن ومالي. نفسه / ش: ص ١١٦٢.

(٦) يشاركها في هذه الرتبة رويان آخران كما سنوضح.

ومتنصفا، وهو وزن يشبه الخفيف في التقدم على الأوزان اللينة والقرب من القوية. وقد يبدو تقييد اللاميتين الدرعيتين مستغربًا بالقياس إلى استضعافه له، لكن ما نلاحظه أن اختياره السريع كان مقصودًا، فركوب هذين الضربين يلزم الشاعر بالمجيئ بالردف قبل الروي المقيد وجعل القافية من المترادف.

وقد أتى الردف فيهما ياء ساكنة غير ممدودة، وتسكينها منْعٌ مقصود للصوت من أن يمتد قبل اللام الساكنة فيمتص القوة التي يتطلبها الوقف عليها، وإجبارٌ للمنشد على أن ينتقل إليها عجلًا من الياء ليقف عليها وقفًا يتوهمه السمع تشديدًا لجريان الصوت فيه رغم شدتها وانحراف اللسان معه دون اعتراض عليه[1]. وهذا التشديد المتوهم بديل فني صوتي يهدي إليه الحذق بالصناعة ليكون مانعا لمهانة التقييد من أن يسيء إلى جمال اللام وبداوة الدرعيات. ويظهر ذلك جليًّا في قوله: (من يشتريها وهي قضاء الذيل)[2]، وقوله:

مــــا نــــخــلــت جــــارتـــنـــا ودَّهـــــا

يـــومَ تــــراءت بـكـثـيـبِ الـنـخـيـلِ[3]

أما اللزوميات فقد وردت اللام في رواياتها في الرتبة الثانية بعد الراء، إذ بلغت اللاميات فيها ١٥٩ قطعة (١٠،٠١ ٪ كادت تكون كلها – لشرف الروي وقوته – من الأوزان الشريفة والقوية. فقد كان نصيب الطويل منها ٣١ قطعة والبسيط ٣٤، والوافر ٢٥، والكامل ٢٤. والملاحظ أن البسيط الذي خلت منه اللاميات السقطية والدرعية حظي بالنصيب الأوفر من لاميات اللزوم، وهي مفارقة تؤكد أن الشيخ كان يجعل من هذا الديوان متنًا لتجريب ما لم يجرؤ على المجيء به في أشعاره المجودة، ففي اللزوميات وحدها استطاع البسيط الذي وصفه الشيخ بأنه وزير

---

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٤، ومتن الجزرية: ص ٨.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٧٢.

(٣) نفسه: ص ١٩٢٩.

لسيده الطويل أن يتوج ملكًا ويستوزر سيده. وقد جاء الشيخ بلاميات اللزوم على الحركات والسكون، والجمع بين هذه العلامات في روي واحد مظهر للتكلف الذي ألزم به نفسه في هذا الديوان.

ب - **المـيم**: من حروف الغنة[1] والحروف الذلق، والفارابي يعدها كما ذكرت من الحروف الممتدة التي لا تبشع مسموع النغم. وقد نبه الشيخ على عذوبتها وذلاقتها فوصفها بأنها (خفت عند القائلين)[2]، وأكد ضمنيًّا ارتياحه لعذوبتها بإكثاره منها في شعره، فقد بنى عليها ١٢ سقطية (١٤،٦٣٪) اختار لها لشرف الميم كاللام أشرف الأوزان وأقواها، فجاء بالطويل في ست منها والوافر في اثنتين والكامل في اثنتين والبسيط في واحدة. ولم يأت من الأوزان اللينة إلا بالسريع لتقدمه عليها كالخفيف وقربه النسبي مثله – رغم الليونة – من قوة الأوزان الجزلة.

وقد تنكب الشيخ التقييد في هذه الميميات، فأطلقها مختارًا الكسرة في ست منها، والضمة في أربع، والفتحة في اثنتين. والجيد من ميمياته كله مكسور المجرى كميميته الطويلية[3]، ويقاربها في الجودة ميميته المضمومة[4]. وتحتل الميم نفس الرتبة في الدرعيات بعد اللام بثلاث قطع بناها كلها على الكسرة، وهو اختيار ينبئ بأنه كان يرى هذه الحركة التي تقدمت في الميميات السقطية أيضًا أنسب من أخواتها لروي الميم.

أما اللزوم فقد شاركت فيه الميم اللام في الرتبة بمجيئها في ١٥٩ قطعة (١٠٪)، وقد اختار لها هي الأخرى في معظمها أشرف الأوزان، مقدما البسيط (٤٨ قطعة) على الطويل (٤٧ قطعة)، والكامل (٢١ قطعة) على الوافر(١٢ قطعة). ورغم أن التكلف فرض عليه أن يأتي بالميميات اللزومية ساكنة ومتحركة بكل الحركات، لم يسمح

---

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٤. والكشف: ١/١٣٧.

(٢) رسائله / عطية: ص ١١٩ – ١٢٠.

(٣) انظر مثلًا قوله: (بني الحسب الوضاح والشرف الجم). سقط الزند / ش: ص ٩٤٩.

(٤) قوله: (لقد آن أن يثني الجماح لجام). سقط الزند / ش: ص ٦٠٢.

لميم الضمير بأن تكون وجهًا للساكن منها إلا في قطع خمس تعد في حكم المعدومة بالقياس إلى كثرة ما بناه على الميم الأصلية منها.

ج - الراء: حرف تكرير يشارك اللام في بعض خصائصها ويقاربها في المخرج[1]، وفي تكرير[2] اللام عذوبة تتأثر بالتفخيم أو الإمالة اللذين قد يقتضي أحدهما الحرف السابق لها، ولذلك حذر المنشد من الإساءة إلى هذه العذوبة بالجمع بين التفخيم والإمالة في رائية واحدة، ونصحه بأن يحمل الإنشاد على أغلب الصوتين ويأتي بها على منهاج واحد[3]، (ليكون اللفظ بالروي متساويًا)[4] ويطرد الإطراب.

وتأتي الراء في السقط في الرتبة الثانية مثل الميم لتساويهما في عدد القطع (١٢ ق)، لكن ما يلاحظ في رائياته أن البسيط فيها قد قدم على الطويل والوافر والكامل بعد تأخره عنها في اللاميات والميميات، فقد خصه بثلاث قصائد وخص كل وزن منها برائية واحدة فقط، كما يلاحظ أن رتبة المتقارب والخفيف فيها قد تقدمت[5]رغم ليونتهما. أما الحركات فقد كان التقدم فيها للضمة وللفتحة التي قلت في اللام والميم، ولم تحظ الكسرة التي هيمنت في الميميات إلا بقطعتين بينما حظي السكون بقطعة واحدة فحسب. والمستغرب أنه جمع هذه العلامات كلها في رائيات السقط رغم أنه ذكر أن الشعراء قلما يجمعون بينها في روي واحد، إلا أن يكون ذلك تكلفًا، ويهون من هذا الجمع أن القطعة الرائية الساكنة لم تتعد البيتين، وهي قلة تجعلها كالمعدومة.

وما نستخلصه من هذا الاستعمال المتميز للراء - بالقياس إلى اللام والميم - أنه كان يجد فيها رغم ذِلِّها وسهولتها قوة زائدة تحتاج إلى معيار في الاستعمال خاص بها. وإذا كان إكثاره من البسيط ينبيء بأنها تجود فيه فإن ركوبه فيها الخفة التي

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٣.

(٢) انظر قوله في اللزوم (١/٤٤٦): اجعل تقاك الهاء تعرف همسها ... والراء كررها الزمان مكرر. وانظر ل. العرب: مادة: «كرر».

(٣) انظر عبث الوليد: ص ١٢٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٨٤.

(٥) نظم من الخفيف ميميتين ومن المتقارب ثلاثًا.

في المتقارب والخفيف، واختياره الضعف الذي في الفتحة، قد يكونان حثًّا ضمنيًّا للشعراء على جمع هذه الليونة إلى قوة الراء لتمتص ما زاد منها. والسمع لا ينكر جودة بعض رائياته المفتوحة[1]، لكن المقارنة بين رائياته تجعلنا نحس بأن أجودها بسيطيته المكسورة:

يـا سـاهـرَ الـبـرقِ أيـقـظْ راقــدَ الـسـمرِ

لـعـلَّ بـالـجـزع أعــوانًـا عـلـى الـسـهـرِ[2]

وهو ما ينبيء بأن تقديمه البسيط على الطويل وغيره فيها يعود إلى إحساسه بأن هذا الوزن الذي لم يناسب اللام والميم، يحبب الراء إلى المتلقي مطلقًا ضم مجراها أم كسر أم فتح. وتظهر هذه النظرة النقدية المتميزة إلى الراء في العناية التي خصها بها في اللزوم، فالرائيات تبلغ فيه ٢٤٣ قطعة (١٥،٣٦ ٪) متقدمة عن اللام التي احتلت الرتبة الأولى في السقط، ومعظم الرائيات اللزومية من الأوزان الشريفة والقوية[3] وإن كان التقدم فيها للكامل والبسيط. ويبدو من ركوبه الخفيف في ١١ رائية والمتقارب في ١٤ أخرى، أنه كان يومىء إلى أن هذين الوزنين اللذين تفوقًا على الطويل في رائيات السقط يحببان هذا الروي إلى كل الأسماع بليونتهما.

ويقوي فرضية تحسين الليونة للراء أن بداوة الدرعيات لم تحل دون المجيء بالخفيف والسريع في الدرعيتين المفتوحة والساكنة اللتين بناهما عليها. ويبدو الاقتصار عليها في درعيتين اثنتين فقط كأنه تأخير لها عن اللام والميم ونزولًا بها عن رتبتهما، لكن الأبيات الاثنين والستين (٦٢) التي بنى عليها درعيته:

صـنـتُ درعــي إذ رمــى الـدهــرُ صـرعـيَ

بمــا يـــتــركَ الــغــنــيُّ فــقــيـــرا[4]

---

(١) انظر قوله: تخيرت جهدي لو وجدت خيارا ... وطرت بعزمي لو أصبت مطارا. سقط الزند/ ش: ص ٦١٨.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١١٤.

(٣) ٥٣ طويلية، و٥٦ بسيطية، و٢٦ وافرية، و٦٨ كاملية.

(٤) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٧٥.

تكشف عن أنه جعل من الإطالة ومراكمة الأبيات في هذا الديوان الصغير وسيلة إلى إلحاقها بهما والابتعاد بها عن الرويات المستلانة والمستضعفة، فما نظمه على الواو في هذا الديوان قطعتان أيضًا، لكن مجموع أبياتهما التسعة يجعل هذا الروي أبعد من أن يشبه الراء في كثرة ما نظمه عليها من أبيات، وإن لم يجعلها مقطوعات مستقلة.

د - **الدال**: حرف قوي يرتج فيه الصوت لشدته وقلقلته، والشيخ يقرنه بالراء لذله[1] وسهولته ويجعله مع الميم وجهًا نغميًّا لأشعار حميد بن ثور[2]، وهو لديه روي متخير[3] اعتامه طرفة في قصيدة منفردة والنابغة في وصفه للمتجردة فشهرا به[4]. وتأتي داليات السقط من حيث العدد في الرتبة الثالثة بعشر قطع (١٢،٢ ٪) أطلقت كلها وتكافأت فيها الحركات الثلاث مع تقدم يسير للكسرة، واقتسم الطويل والبسيط والوافر ثلثيها مع تقدم نسبي للوافر. واقتسم الثلثَ الباقي نفسُ الأوزان اللينة / القوية، أي الخفيف والسريع لتقدمهما على كل الأوزان المستلانة في الرويات السابقة، وحل المنسرح فيها محل المتقارب. والملاحظ أن التجويد في الداليات - رغم قلتها بالقياس إلى عدد اللاميات والميميات والرائيات - كان أوضح، فقد أتى هذا الروي في أشهر ما عرف به الشيخ من القصائد الجيدة، ولعل ذلك كان وراء تكافؤ الحركات في الداليات لأنها جاءت مفتوحة[5] ومضمومة [6] ومكسورة[7].

وتأتي الدال بين رويات الدرعيات في الرتبة الثانية مع الميم بثلاث قطع (٩،٦٨٪) جمع فيها بين الفتحة والكسرة، مغلبا هذه الأخيرة كما غلبها في السقط، وهو ما ينبيء بأنه كان يجد فيها قدرة زائدة على تحسين الداليات وإن أشبهتها الحركتان الأخريان في ذلك لأن درعياته الدالية جيدة كلها، وأجودها:

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٢) نفسه: ص ٢٦٤.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٨.

(٤) يقصد الشيخ معلقة الأول: (لخولة أطلال ببرقة تهمد)، ودالية الثاني: (أمن آل مية رائح أو مغتدي). ديوانه: ص ٢٨ / فيصل.

(٥) في مثل قوله: أرى العنقاء تكبر أن تصادا ... فعاند من تطيق له عنادا. سقط الزند / ش: ص ٥٥٣.

(٦) في مثل فخريته: أفوق البدر يوضع لي مهاد ... أم الجوزاء تحت يدي وساد. نفسه: ص ٢٨١.

(٧) في مثل قوله: إليك تناهى كل فخر وسؤدد .. فأبل الليالي والأنام وجدد. نفسه: ص ٣٥٠.

سَـــرى حـــين شَـيطـان الــسـراحــين راقـد
عــديم قِــــرًى لــم يـكـتـحــل بِـــرُقـــادِ[1]

وكما تراجعت رتبة اللام في اللزوم – رغم تقدمها في السقط والدرعيات – تراجعت فيه رتبة الدال بعض الشيء، لكنها تظل من الرويات الأولى فيه، فالداليات اللزومية قد بلغت متحركة وساكنة ١٣٨ قطعة(٪ ٨،٧) اقتسمتها في معظمها الأوزان الشريفة القوية وكان التقدم فيها للبسيط [2].

هـ - **الباء:** حرف شفوي كالميم، لكنها تختلف عنها بارتداد الصوت فيها للشدة والقلقلة، ويشير الشيخ إلى قوتها حين يصفها بأنها الباء (التي خلصت من الرخاوة وضعف البناء إلى الشدة وتمكن الأثناء، أرسلها الفم فحررها وكان الهدهد شغف بها لما كررها)[3]. وهو يعدها من الرويات التي كثرت في الشعر العربي قديمه ومحدثه لأنها (طريق ركوب)[4] سهْلٌ لا يُعجِز الشعراءَ ولا يعسر عليهم، ولكثرتها جعلها في مأتم قصائد أبي تمام آلافًا تعلن وتجاهر وتفوق المدودات رنينًا وعددًا[5].

وقد كان المفروض أن تكثر البائيات في سقطياته ليسرها كثرة أخواتها الذلل، لكن الشيخ نزل بها عنها من حيث العدد نزولًا صريحًا، فلم يتجاوز بها ٥ قطع (٦،١ ٪) جعلها مقطوعات في معظمها إلا قصيدتين اثنتين تجنب فيهما الإطالة. ولا نستبعد أن تكون سهولة الباء قد جعلته يقلل منها حتى لا يتهم بالهروب إلى القوافي التي يسهل ركوبها، لكن مجيئه بها كلها مكسورة المجرى ينبيء بأنه كان يدرك أنها رغم سهولتها لا تحسن مع الحركتين الأخريين، ولذلك لم ينظم عليهما فبدا العدد قليلًا، ويقوي هذا التفسير أن البائية المطلقة الوحيدة من درعيتيه البائيتين (٦،٤٦٪) وردت أيضًا مكسورة المجرى.

---

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧١٢.

(٢) ٥٦ بسيطية، و٣١ طويلية، و٢٢ كاملية، و١٦ وافرية. انظر بعض بسيطياته الدالية في اللزوم: ٣١٩/١ – ٣٢٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٨ – ١١٩.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٨٥.

(٥) نفسه: ص ٤٨٤ – ٤٨٥، حيث يصور الشيخ قصائد أبي تمام وهي تنوح عليه.

ولم يخرج الشيخ في سقطياته عما أتى به في الرويات المعجبة السابقة من أوزان شريفة قوية وأوزان لينة قريبة منها، فالطويل والكامل المتقارب والخفيف قد اقتسمت البائيات الخمس مع تقدم نسبي للكامل، أما الدرعيات البائية الثلاث فقد اقتصر فيها على الخفيف ومشطور السريع، وهما كما أوضحت من قبل من الأوزان القريبة من الطبقة الأولى. ومن بائياته المجودة سقطيته المشهورة: (أشفقت من عبء البقاء وعابه)[1]، ودرعيته الخفيفية:

إبـــــلاً مـــا أخـــــذت بـــالــنــثــرة الحَــصْــ

داءِ يـــا خـــســر بـــائـــــعٍ مـــحــــــروب[2]

وخلافًا لموقع الباء من هذين الديوانين تبدو رتبتها في اللزوميات متقدمة بـ ١٤٥ قطعة (٩،١٤ ٪)، فقد أتت بما بني عليها متحركة وساكنة في الرتبة الثالثة بعد اللام والميم، محتلة بذلك رتبة الدال التي تراجعت لتصبح الرابعة في الترتيب. وقد اقتسمت الأوزان الشريفة والقوية معظم البائيات اللزومية مع تقدم للبسيط فيها على الطويل تقدمه عليه في روي الدال. وما يبدو جديدًا في علاقة الروي بالوزن أن الشيخ يجعل للسريع ١٦ قطعة والمتقارب ١٠ قطع، فيقدمهما بذلك ويؤخر الخفيف وكأنه يلمح إلى أنهما أنسب للبائيات منه.

ونخلص من هذا التوزيع إلى أن الشيخ في بنائه للقوافي الشريفة قد تعمد أن يركب الأوزان الجزلة ويتحامى المستلانة - بله ما دونها - إلا ما قوي منها نسبيًا كالخفيف فقارب الأولى، وأنه في بناء المجاري قد تحامى التقييد إلا ما فرضه التكلف اللزومي، وأثر الإطلاق مع بعض الميل إلى الكسرة والضمة.

(١) انظر سقط الزند / ش: ص ٥١٧.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٨١. وانظر خفيفيته الثانية في: ص ٢٠٣٣، وانظر سريعيته (ما أنا بالوغب ولا بابن الوغب) ص: ١٨٦٨.

٢ - القوافي المستلانة المقبولة: وهي المجموعة الثانية من القوافي المعجبة، ووصفها بالمستلانة يعود إلى وظيفتها النحوية العارضة التي تختص بها في الكلام، أو إلى طبيعتها الصوتية ورقتها المفرطة، ولهذا نجعلها هي نفسها نوعين: المستلانة لوظيفتها النحوية، والمستلانة لرقتها.

أ - المستلانة لوظيفتها النحوية: النون

وهي حرف يشارك الميم في الغنة[١] واللام والراء في كونها من الحروف الذلق التي تكثر في الأبنية. وتمتلك مثل اللام والميم دون باقي الصوامت خصيصة موسيقية تتجلى في كونها من الحروف غير المصوتة الممتدة بامتداد النغم والمتميزة لدى الفارابي بأنها لا تبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها[٢]، ويؤكد الشيخ هذه الخصيصة الموسيقية حين يصفها بأنها (قينة الحروف)[٣].

وهذه الأوصاف كلها تؤهلها لتكون كاللام والميم والراء من الرويات المتقدمة في السقطيات، فعذوبتها وغنتها تشدان الأسماع إليها. لكن ما نلاحظه أن الشيخ لم يأت بها إلا في أربع قطع (٤،٨٨ ٪)، وهي قلة صريحة بالقياس إلى كثرة أخواتها، والعلة في ذلك السهولةُ التي تعتريها[٤] للوظيفة النحوية / الصرفية التي تقترن بها أحيانًا في آخر القوافي فتجعل يسرها حاجزًا دون الإكثار من استعمالها. إن إكثار الشاعر من النونيات قد يصبح اعترافًا ضمنيًّا بعجزه عن تطويع غيرها، ولذلك نجدها تقل في الشعر رغم التذاذ السمع بموسيقاها، ونعني بهذا أن ليونتها ليونة طارئة لاعلاقة لها بخصائصها الصوتية، لأنها وليدة النظرة العلمية التي جعلت الشاعر والناقد يدركان ما لم يكن القدماء يعرفون من فروق دقيقة بين نونات السنخ والنونات النحوية الصرفية.

---

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٤، والكشف: ١/١٣٧.

(٢) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٩.

(٤) انظر المرشد: ١/٤٦.

وإذا كان الشيخ قد آثر التقليل من النون – رغم نعته لها بقينة الحروف – لدرء شبهة العجز، فإن الطول الصريح الذي تميزت به نونيات السقط يكشف عن أن هذه القلة العددية صورية، لأن مجموع ما نظمه عليها من الأبيات يفوق أو يقارب في مجموعه ما نظمه على ما تقدم من الرويات الشريفة[1]، وهو ما يدل على أن الشيخ جعل من كثرة الأبيات فيها بديلًا من كثرة القطع. ولهذه العناية الخفية نلاحظ أنه لم يبتعد فيها – رغم تقليله الظاهر منها – عن معيار التجويد الذي حكمه في بناء القوافي المتخيرة، فمجراها اقتسمته الضمة والكسرة، وأوزانها لم تتعد الطويل والوافر والخفيف، وهي بعد الكامل نفس أوزان اللاميات، وهذا ما جعل الجودة بادية عليها كلها، مع عذوبة شجية تشد السمع في خفيفيته المكسورة: (عللاني فإن بيض الأماني)[2]، وطويليته المضمومة: (لعل نواها أن تريع شطونها)[3].

ولم تتجاوز الدرعيات النونية أربع قطع (١٢،٩١ ٪)، وهو نفس عدد السقطيات، لكن النون تصبح به في الرتبة الأولى كاللام، وكأن الشيخ بعد تجربة اللزوميات أحس بأن الاستمتاع بعذوبة هذا الروي أولى من الاحتراس من سهولته النحوية/الصرفية الطارئة. ويقوي هذا التفسير أنه تحامى فيها التقييد رغم حسن الغنة فيه، وركب فيها الطويل والبسيط والوافر لشرفها. ويبدو أن رد الاعتبار الفني إلى النون بدأ في ديوان اللزوم نفسه، فعدد النونيات فيه قد بلغت ١١٦ قطعة (٧،٣١٪)، وهو عدد يجعلها في الرتبة الخامسة ويلحقها باللام والميم وباقي القوافي الشريفة.

وقد ركب الشيخ في نونيات اللزوم نفس الأوزان الجزلة التي ركبها في الدرعيات بعد ذلك، لكن الملاحظ أن عدد الكامليات فيها لم يتعد ٥ قطع[4] بينما بلغت السريعيات فيه ١٨ قطعة، وهي قلة تفسر خلو السقطيات والدرعيات النونية من الكامل، فتحاميه هذا الوزن فيهما دليل على أنه كان يحس بأن نغم النونات وترسل الكامل لا يتناسبان.

---

(١) نظم على النون ٢٠٦ أبيات، وعلى الباء ٥١ بيتًا، وعلى الدال ٣٧٣ بيتًا، وعلى الراء ٢١١ بيتًا....

(٢) سقط الزند / ش: ص ٤٢٥.

(٣) نفسه: ص ٨٨٩.

(٤) ٢٩ طويلية و٣١ بسيطية و١٤ وافرية وهو عدد جد قليل بالقياس إلى الميميات في الأوزان الجزلة الباقية.

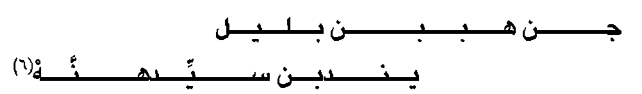
ومن بين الخصائص التي وجدها الشيخ في النون أنها نسيبة التنوين الذي يكون علامة للمصروف[1]، ومثل هذا التنوين يقلب مدًّا عند الإنشاد، وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ حد من استعمال نون التوكيد الخفيفة رويًّا لأنها تقلب ألفًا، ولعل ذلك كان من أسباب تحاميه تقييد النون والوقفِ عليها ساكنة، ورغم ذلك نجده يلجأ إلى هاء الوصل الساكنة لتمكين المنشد في النونيات من الوقف على السكون وإن ظل الروي متحركًا. ويظهر ذلك في مثل قوله في إحدى درعياته:

نـزلنـا بـهـا فـي الـقَـيـظِ وهـي كـروضـةٍ
سـقـتـهـا عـنـان الـشـعـريـيـن عـنـانـه[2]

وقوله في اللزوم: (لأمواه الشبيبة كيف غضنه)[3]. والوقف على هاء السكت يمنح النون قوة لا تخفى عن السمع، ويبدو أن الشيخ كان ينظر فيه إلى مثل قول الراجز: (أصبح زِبْنٌ خَفِشَ العَيْنَيْنَهْ)[4]. والملاحظ أن قوة النون تزداد وتتمكن من الأسماع عندما يجتمع الوقف مع تشديد المجرى كما في درعيته:

عـلـيـكَ الـسـابـغـاتُ فـإنـهـنَّـهْ
يـدافـعـنَ الـصـوارمَ والأسـنَّـهْ[5]

وقد تفسر هذه القوة بأن إيقاع الوافر القوي قد مكن النون المشددة من أن تبدو كذلك، لكن الرجوع إلى قول الشاعر القديم من المجتث:


جـن هـب بـن بـلـيـل
يـنـدبـن سـيِّـدهـنَّـهْ[6]

وقول الوليد من نفس الوزن:

---

(١) رسائله / عطية: ص ١١٩.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧١.

(٣) اللزوم: ٢/٥٢٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٨. وبعده: يحلف لا يرضى بنعجتينيهْ // ياليته يعطى دريهِمَيْنَهْ.

(٥) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠١.

(٦) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

إنـــــــي ســــــمـــــعـــــتُ بــلـــيــلٍ

نـــحـــو الـــــرصـــافـــة رنَّــــــــــهْ[1]

خـــــرجــــــتُ أســـــحـــــبُ ذيــلــــي

أنـــــظـــــور مــــا شـــأنـــهـــنَّـــــهْ

يدل على أنها تظل قوية حتى عندما يكون الوزن ضعيفًا، إن لم تكن هي السبب في تقويته كما هو جلي في هذه الأبيات. ومثل هذا الاستعمال الذي جربه الشيخ في اللزوم ورسخه في الدرعيات، يدل على أنه كان يومئ إلى أن الشاعر يمكن أن يجعل من قينة الحروف أقواها.

ب - اللينة الرقيقة: السين، الفاء، العين

خلافًا للنونات النحوية التي لانت لوظيفتها النحوية لانت السين والفاء والعين لخصائصها الصوتية فقلت نسبيًّا في أشعار الشيخ المجودة رغم أنها تظل لديه من القوافي المعجبة.

● **السيــن:** تشبه السين الزاي والصاد في كونها من حروف الصفير[2]، لكنها تختلف عنهما برقة تنجم عن توسطها بين عسر الصاد واستغلاق الزاي، فمخرجها بين مخرجي الزاي والصاد، والزاي مجهور وهي مهموسة، والصاد مطبقة مستعلية بينما توصف هي بأنها منفتحة مستفلة. ورقتها تجعلها من الحروف الشائعة[3] في الشعر العربي، لكنها قليلة في أشعار الشيخ، فالسقط لا يضم إلا سينيتين (٢،٤٤ ٪) مكسورتي المجرى. والسين المكسورة مرتبطة في الذاكرة النقدية بسينية البحتري التي وسمها ابن المعتز بسلاسل النهب[4]، وهي قصيدة رقيقة زادتها ليونة الخفيف رقة،

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٧.

(٢) الكشف: ١/١٣٧.

(٣) موسيقى الشعر: ص ٢٤٨.

(٤) انظر المصدر أخبار البحتري: ص ٧٢ - ٧٣. والمقصود قول البحتري: (صنت نفسي عما يدنس نفسي). انظر ديوانه: ٢/١١٥٢.

لكنها – رغم خبرة الشيخ بقوافي البحتري – لم تترك أي صدى في السقطيات لأن تباديه كان يفرض عليه الجزالة والابتعاد عن كل مظاهر الرقة المفرطة. وركوبه البسيط والكامل في سينيته – لشرف الأول وقوة الثاني – كانت تقوية لهذا الروي وتخفيفًا لليونته، وقد بدا أثر هذه التقوية واضحًا في بسيطياته التي كان ركوب الطويل فيها إيماء إلى ما تحتاج إليه السينيات من عناية وتفخيم، لتكون جيدة مخلصة من انخناث الطرائق الحضرية كما هو واضح في قوله:

لــولا تــحـيـةُ بـعـضِ الأربـــعِ الــدرسِ

مـا هـابَ حـدّ لسـانـي حـادث الـحـبـس [1]

ولم يكن لمذهب التبادي الشعري أية سلطة على الشيخ عندما تكلف نظم اللزوم، ولذا نجد السين تحتل فيه مكانها الحقيقي بين القوافي المعجبة بعد النون بـ ٧٩ قطعة (٤،٩٨ ٪) ركب فيها الأوزان الجزلة[2]. وورودها فيه في الرتبة السادسة بعد القوافي الشريفة يدل على أنه كان يعدها – إذا ما اختار الشاعر التحرر من قيود التبادي – رويًّا عذبًا رقيقًا يحسن الشعر ويحببه إلى الأسماع. ويبدو هذا التعارض بين التبادي ورقة السين واضحًا في أن الشيخ – بعد عودته إلى تجويد النظم متباديًا في الدرعيات – لم يأت إلا بسينية واحدة (٣،٢٣ ٪) مطولة، حرص فيها على الجمع بين قوة الضمة وجلبة التأسيس ورزانة الكامل، لتخليصها من الفاضل من رقتها وجعلها مناسبة للنفس الحماسي المتبادي الذي اصطبغت به درعياته. وقد استطاع أن يجعل هذه السينية الفاردة من بين أجود ما نظمه في شعره كما يتجلى في قوله:

مـــهـرت الـفـــتـاة الأحـمـسـيَّـة نـثـرة

عـــلـى أن أقـــرانـــي غـضــاب أحــامـسُ

بـقـيـــة أبـــــدانٍ ضـــــوافٍ كـأنـهـا

نضتها السواعي واكتستها الفوارسُ[3]

---

(١)سقط الزند / ش: ص ٦٨٩.

(٢) ٢٠ من الطويل، و٣٦ من البسيط، و١١ من الوافر، و١١ من الكامل.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٤٧.

•• **الفاء**: حرف تفش مهموس يشارك الباء والميم في المخرج الشفوي كما يشاركهما في الذلاقة، وكان المفروض أن تكثر الفاء في القوافي كثرتهما فيها، لكنها رغم اقترابها منهما تظل لينة بالقياس إلى قوتهما، فهي مهموسة وهما مجهوران، وهي رخوة وهما شديدان. وقد نجم عن كونها شفوية مهموسة متفشية أنها صارت ضعيفة في السمع مفتقرة إلى القوة الصوتية التي يحتاج الشاعر إليها في أواخر الأبيات، ولذلك قلت في الشعر رغم كثرتها[1] في أواخر الكلمات، فقلتها لا تعود إلى عسرها من حيث هي صوت، ولكن إلى صعوبة التخلص من ليونتها. وللشيخ على روي الفاء سقطيتان كامليتان (٢،٤٤ ٪): مقطوعة مضمومة، ومطولة مكسورة المجرى عدها القدماء من بين أجود قصائده، وأعني مرثيته في أحمد الموسوي والد الشريفين الرضي والمرتضى التي كانت السبب في إعجاب البغداديين بشاعريته واعترافهم بفضله، ومطلعها:

أودى فليتَ الحادثاتَ كفافُ

مالُ المسيفِ وعنبرُ المستافِ[2]

وتأخر تاريخ نظم هذه الفائية يجعلنا نعتقد أنه ظل يؤثر طيلة نظمه السقطيات تحامي هذا الروي للينه كما تحامى حروفًا أخرى لعسرها.

ولم تشغل الفاء في اللزوميات نفسها حيزًا واسعًا، فالفائيات فيها لم تتعد ٣٢ قطعة (٢،٢٪) بدا فيها الشيخ متساهلًا في ما اختاره لها من الأوزان وإن كان البسيط والوافر الجزلان قد اقتسما نصفها، فالطويل الذي كان يعده ملك الأوزان لم يُركب إلا في واحدة منها، وركب الكامل رغم قوته في ثلاث منها فقط. أما الدرعيات فقد خلت من هذا الروي مطلقًا (٠٪) لضعفه بالقياس إلى بداوة صياغتها ومضمونها المحمس.

---

(١) انظر المرشد: ٤٩/١.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٢٦٤.

●●● **العيـن**: تنتسب العين إلى القوافي التي وصفها الشيخ بالذلل[1] لكثرتها في الشعر، وكان المفروض أن تكثر في أشعاره كثرة القوافي الشريفة، لكن ما نظمه عليها في السقط لم يتعد أربع قطع (٤،٨٧ ٪)، وهو عدد ينبئ بأنه آثر التقليل منها رغم ذلها وسهولتها. ويبدو أنه كان يجدها لمخرجها الحلقي قريبة من العسر ومفتقرة إلى السهولة المطلقة التي توافرت في أخواتها الذلل، فهي قريبة من الحاء من حيث صفاتها لأنها وإن شاركت الذلل في صفة الجهر تشاركها في الشدة والمخرج الحلقي.

وهي تعد أقصى حروف الحلق، ولولا بحة في الحاء لأشبهتها لقرب مخرجها منها. ويعتبرها الفارابي من حيث الخصيصة الموسيقية كأختها من الحروف غير المصوتة التي لا تمتد بامتداد النغم، وهي لديه من الأصوات التي تبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها[2]، وهذا ما يجعل فيها شيئًا من العسر باللقياس إلى غيرها من الذلل[3] يفسر قلتها. وإذا نحن استثنينا الأبيات الثلاثة التي قالها على لسان البلخي[4]، نجد عينيات السقط تنتمي كلها إلى السنتين السابقتين لإعلانه العزلة، فبسيطيته: (لا وضع للرحل إلا بعد إيضاع)[5]عراقية بعثها عندما رحل إلى بغداد إلى الإسفرائيني يستغيث به، وطويليته:

نـبـيٌّ مـن الـغـربـانِ لـيـسَ عـلـى شـرعِ
يـخـبـرنـا أنَّ الـشـعـوبَ إلـى صـدعِ[6]

قالها وهو يودع أهل بغداد متألمًا لرحيله عنها، وطويليته الأخرى:

تحـيـة كـسـرى فـي الـسـمـاءِ وتُـبَّـع
لـربـعـك لا أرضـى تـحـيـةَ أربـع[7]

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦ – ٤٨٧.

(٢) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.

(٣) انظر المرشد: ٤٧/١.

(٤) قوله على لسانه: كم بلدة فارقتها ومعاشر ... يذرون من أسف علي دموعا. سقط الزند / ش: ص ١٦٨١.

(٥) سقط الزند / ش: ص ٧٤١.

(٦) نفسه: ص ١٣٣٢.

(٧) نفسه: ص ١٤٨٧.

كتبها وهو في طريقه من العراق إلى معرة النعمان متأسفًا على الأيام والمجالس التي جمعته بعلماء العراق وأدبائها. وتقارب تاريخ نظم هذه العينيات وتأخره إلى مرحلة الكهولة، دليل على أنه ظل طيلة نظم السقطيات يتحامى النظم على العين، وشاهد على أن هذا الروي لم يجد له مكانًا في ديوان السقط إلا قبيل الاعتزال وتطليق الشعر. والظاهرة التي تلفت النظر في هذه العينيات أنها كانت كلها وليدة خاطر مهموم[1] ملأه الخوف واليأس والحزن والندم، فعينيته إلى الإسفرائيني كانت استغاثة عاجز ضرير اغتُصِب ماله فوجد نفسه غريبًا فقيرًا، والثانية كانت استسلامًا لليأس واعترافًا بالخيبة والفشل اللذين أرغماه على الخروج من بغداد وهو حزين، بينما كانت الثالثة ندمًا على الخروج من العراق والعودة إلى الشام، فلعله وجد العين أقدر الرويات على التعبير عن الهموم الحقيقية التي كانت تملأ نفسه. وما يميز هذه العينيات السقطية كونها كلها مطولات حرص الشاعر فيها على تجويد الصناعة مطوعًا الروي بحصر مجراه في الكسرة وحدها، ومقويًا الايقاع بركوب الأوزان الشريفة وحدها[2].

ولم تحظ العين في اللزوم متحركة وساكنة إلا بـ ٣٩ قطعة (٢،٤٦ ٪)، وهو عدد قليل يجعلها في الرتبة الحادية عشرة. وخلافًا لذلك احتلت في الدرعيات المرتبة الأولى مع اللام والنون بأربع قطع (١٢،٩ ٪) اقتسم مجراها السكون والحركات الثلاث، وتفوق فيها مشطور السريع الرجزي عددًا على الطويل والكامل، وبدا التجويد فيها واضحًا في سريعيته المشطورة: (جاء الربيع واطباك المرعى)[3]، وكامليته:

هـم الـفـوارس بـات فـي أدراعـهـا

لـغـداة نجـدتـهـا ويـومَ قـراعـهـا[4]

ونظم الدرعيات كان كما أوضحت مرتبطًا بمقصد نبيل وانفعال حماسي يرى الجهاد أسمى الأفعال، وكثرة العينيات وتقدمها في هذا الديوان الصغير ينبئ بأنه

---

(١) انظر تفصيل القول في ظروف رحلته إلى بغداد وعودته منها، في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) طويليتان وبسيطية.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٦١.

(٤) نفسه: ص ١٩٧٦.

وجدها قادرة على تصوير هذا الانفعال. وإذا نحن استأنسنا بكون عينيات السقط كانت مرتبطة هي الأخرى بما تجيش به النفس من انفعالات، أمكن تفسير ركوبه الاستثنائي لهذا الروي بأنه كان يجده أقدر على تصوير الانفعالات الصادقة منه على خدمة الصناعة الشعرية نفسها.

إن أكثر ما استعمله الشعراء قديمًا وحديثًا من الرويات ما نعته الشيخ بالقوافي الذلل، وهي قواف محببة إلى الغريزة لعذوبتها ورقتها، وقد وصفها بالقوافي المعجبة لطرب الأسماع لها. لكن انتسابه إلى مذهب التبادي الشعري وإلى عصر المعارف والعلوم، جعله يضع هذه الرويات المعجبة نفسها في رتب متفاوتة تدل على أنه كان يجد بعضها شريفًا قويًّا فيركبه مطمئنًا إليه، وبعضها الآخر مشوبًا بالليونة أو العسر فيقبله محترسًا. وإذا كان ذكر العين ضمن الذلل يدل على عدم نفوره من القوافي التي وصفناها بالمقبولة المستلانة، فإن كثرة ما نظمه على اللام وأخواتها تؤكد أنه كان يعد الرويات الشريفة القوية مكمن العذوبة المثلى في قوافي الشعر العربي.

II - **القوافي غير المعجبة:** يصف الشيخ بهذا المصطلح [1] القوافي التي قل استعمالها في الشعر العربي أو هجرت، وهي التي سماها في قسمته الثلاثية بالنفر والحوش[2]. ويصفها أيضًا بالمتكلفة المتعسفة [3]. وتعود هذه الأوصاف كلها إلى أنها رويات تعسر في البناء أو تجفو في السمع فتنفر منها الغريزة وتصد الشعراء عنها، إلا أن يتكلفوها فتشين نظمهم. ورغم اشتراك هذه القوافي في كونها غير محببة إلى الأسماع يجعلها الشيخ من خلال تقسيمها إلى مهجور وقليل في الاستعمال، متفاوتة في نفورها وعسرها وإساءتها إلى الشعرية، فبعضها قد يطوع فيذلل إذا كان الشاعر فحلاً مقتدرًا، وبعضها يظل نافرًا نابيًا في الأسماع ولو غازله أحذق الشعراء.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

وإذا كان سقط الزند يعد الديوان الذي انتسب به إلى الشعر وجود فيه صناعته مدة طويلة قبل أن يتكلف اللزوميات، فإن الاختبار الشعري الحقيقي للرويات غير المعجبة كان في قوافي السقطيات، أما ما جربه منها في اللزوم فقد كان اختبارًا نظميًّا لا يحمل في معظمه أية دلالة فنية إلا أن يكون فضحًا نقديًّا للجفاء والقبح.

إن التخوف من تهمة فقر المحفوظ المعجمي أصبح في عصر المعارف والعلوم يدفع الشعراء إلى ركوب كل حروف المعجم، حتى لا يحمل اقتصاره على القوافي المعجبة وحدها على العجز عن الوصول إلى ما سواها وتصيدها لقلة ما يختم بها من الكلمات، ولدرء تهمة العجز هاته لم يجد كبار الشعراء[1] كأبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي وغيرهم بدا من المجيء بمثل الخائيات والشينيات والظائيات والغينيات، وإن كان بعضهم الآخر كأبي العلاء ومهيار قد آثر تحامي هذه الرويات المستقبحة والاكتفاء بما ترتضيه الغريزة.

وقد نفر الشيخ من ركوب الجيم والخاء وما أشبهها من الحروف النافرة لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سهلًا سجيحًا [2]، وحذر الشعراء من الوقوع في شرك الذاكرة المعجمية والتباهي بركوب كل أنواع القوافي، لأن أشعار القدماء الفصحاء ومن تأياهم من المحدثين تبين أن ما ارتضته غرائزهم من القوافي كان محصورًا في رويات بعينها لم يتجاوزوها إلا شذوذًا.

فامرؤ القيس لا يعلم في شعره شيء (على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن)[3]، والبحتري ذو شعر جم، ورغم ذلك لا يعلم في ما روي له شيء (على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذًّا لم يثبت في

---

(١) انظر دواوين الشعراء المسمين، والمثل السائر: ١/١٧٨.

(٢) انظر: الإنباه: ١/٩٣، حيث يشير إلى سبب تأليفه «سيف الخطب».

(٣) مقدمة اللزوم: ١/٣٠.

أكثر النسخ)[1]. ويبدو أن هذا التصور النقدي الجمالي لأصوات القوافي والفواصل قد وجد له صدى في الدرس النقدي بالمغرب والمشرق، فحازم يجعل التنناسب شرطًا في جودة البناء الشعري، والتقيد بهذا الشرط يلزم الشاعر بأن يختار قوافي بعينها ويهجر ما سواها[2].

وابن الأثير يدعو الناظم والناثر إلى تجنب (ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء والذال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين، فإن في الحروف الباقية مندوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها، والناظم في ذلك أشد ملامة لأنه يتعرض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجه السمع لعدم استعماله)[3]، والشاعر في رأيه لا يعاب (إذا لم ينظم هذه الأحرف في شعره، بل يعاب إذا نظمها وجاءت كريهة مستبشعة)[4]، فإن كلف أن ينظم شيئًا عليها، فله أن يقول: (هذه الحروف هي مقاتل الفصاحة وعذري واضح في تركها، فإن واضع اللغة لم يضع عليها ألفاظًا تعذب في الفم، ولا تلذ في السمع)[5].

إن القوافي التي يركبها الشاعر لإظهار سعة محفوظه اللغوي قد تكون هي نفسها مقتل الشعرية، وأشعار الشيخ المجودة كانت مصونة من هذا التعسف. وإذا جاز أن ننسب الدواوين إلى ما اختصت به من رويات، فإن أدل وصف يمكن أن نصف به اللزوميات أنها ديوانُ القوافي غيرِ المعجبة نفرًا وحوشًا، أو ديوان مقاتل الفصاحة.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٠.

(٢) انظر المنهاج: ص ٢٢٦.

(٣) المثل السائر: ١/١٧٨.

(٤) نفسه: ١/١٧٩.

(٥) نفسه: ١/١٧٩.

١ - **القوافي النفر**: يستعمل الشيخ مصطلح القوافي النافرة [١] لوصف كل القوافي التي تبشع الأشعار، لكنه في استعماله مصطلح النفر [٢] لم يكن يقصد إلا الرويات[٣] التي تبدو أقل بشاعة لتفاوتها في العسر وكراهة الاستعمال. وتختص القوافي النفر دون الحوش بكونها تستعمل ولا تهجر، لكن استعمالها يظل قليلًا لأن ما يصاغ منها في الغالب أبيات[٤] قليلة لا قصائد إلا أن تتكلف. وقد يركبها الشعراء الحذاق لتطويعها فيجودون، لكن ذلك لا يتأتى للواحد منهم إلا المرة أو المرتين، ولذلك لم يكونوا يجازفون بالإكثار منها. وفي استعمال الشيخ لبعضها محتشمًا ما يدل على حذره وتحذيره من مزالقها.

أ - **القـــاف**: حرف لهوي عكدي قوي في السمع لجهارته واستعلائه[٥]، وما فيه من قلقلة ينجم عن كون الناطق به لا يستطيع أن يقف عليه إلا بصوت لشدة الحقر والضغط. ولاجتماع هذه الخصائص في القاف كانت رويًّا عسيرًا، ولذلك قلت في الشعر بالقياس إلى الذلل. ويرتبط روي القاف في تشبيهات الشيخ الشعرية بنعيق الغراب في قصيدته المشؤومة التي يوطئ فيها فيجعل قوافيها كلها غاق غـاق[٦]، ولا يشغل هذا الروي العسير في أشعاره المجودة حيزًا واسعًا، فالدرعيات تخلو منه مطلقًا (٠٪)، والسقط لا يضم إلا قصيدتين اثنتين (٢،٤٣ ٪): كاملية مضمومة من عشرة أبيات لا يبدو فيها أي أثر للجودة التي توسم بها سقطياته المشهورة، وبسيطية مطولة استطاع الشيخ فيها أن يطوع عسر القاف، فجاءت بمجراها المكسور جيدة عذبة في المسمع كأن القاف صارت فيها لتطويعه إياها من القوافي الذلل المستعذبة كما يتجلى من قوله:

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٧.

(٣) وهي: الهمزة والجيم والخاء والزاي والصاد والضاد والطاء والقاف.

(٤) انظر المثل السائر: ١/١٧٩.

(٥) انظر الكشف: ١/١٣٧، ومتن الجزرية: ص ٧.

(٦) انظر سقط الزند / ش: ص ١٢٧٨، حيث قوله: من شاعر للبين قال قصيدة ... يرثي الشريف على روي القاف.

ارْقُــدْ هَـنِـيـئًـا فَـإنِّـي دَائـمُ الأَرَقِ

وَلاَ تَـشُــقْـنِـي وَغَـيْـرِي سَـالِـيـا فَـشُـقِ

يَـا لَـلْـمُـفَـضَّـلِ يَـكْـسُـونِـي مَـدَائِـحَـهُ

وَقَــدْ خَـلَـعـتُ لِـبَــاسَ الـمَـنْـظَـرِ الأَنِــقِ

وَمَــا ازْدُهِــيـتُ وَأَثْــوَابُ الـصِّـبَـا جُــدُدٌ

فَـكَـيْـفَ أُزْهَــى بِـثَـوْبٍ مِـنْ صِـبـاً خَـلَـقِ

لِـلَّــهِ دَرُّكَ مِــنْ مُـهـرٍ جَــرَى وَجَــرَتْ

عُـتْـقُ الـمَـذَاكِـي فَـخَـابَـتْ صَـفـقَـةُ الـعُـتُـقِ

إِنَّــا بَـعَـثْـنَـاكَ تَـبْـغِـي الـقَـوْلَ مِـنْ كَـثَـبٍ

فَـجِـئْـتَ بِـالـنَّـجْـمِ مَـصْـفُـودًا مِـنَ الأُفُــقِ

وَقَــدْ تَـفَـرَّسْـتُ فِـيـكَ الْـفَـهـمَ مُـلْـتَـهِـبًـا

مِـنْ كُـلِّ وَجْــهٍ كـنَـارِ الـفـرْسِ فـي الـسَّـذَقِ

أَيْـقَـنْـتُ أَنَّ حِـبَـالَ الـشَّـمْـسِ تُـدْرِكُـنِـي

لَـمَّـا بَـصُـرْتُ بِـخَـيْـطِ الـمَـشْـرِقِ الـيَـقَـقِ[1]

وتأتي القاف في اللزوميات في الرتبة التاسعة بثلاثة وخمسين قطعة (٣،٣٤ ٪)، وهو عدد يجعلها أقرب القوافي النفر إلى الرويات المعجبة، وينبئ بأن الشيخ كان يعدها أقل أخواتها كراهة في الاستعمال. ولعل ركوبه الطويل والبسيط في معظمها كان تمييزًا لها، وإيماء إلى أن الشاعر الحاذق قد يستطيع إذا جود الصناعة أن يجعل من هذا الحرف رغم عسره رويًّا غير نافر.

ب - الضاد: يذكر الشيخ أن من المعروف بين الناس (أن الضاد يتعذر النطق بها إلا على العرب)[2]، وينبه على أن ذلك مفهوم إذا تفقد، وقد لاحظ أثناء زيارته لبغداد

---

(١) سقط الزند / التنوير: ١/١٤٢ - ١٤٣، وانظر شروح السقط: ص ٦٧٣.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٨.

أن المتفقهين من العجم لا يكادون ينطقون بالضاد صحيحة [1]. وينقل عن ابن دريد أنه كان يجعل الظاء هي المقصورة عليهم، وأن الضاد قد يستعملها بعض العجم[2] ويفسر هذا الاختلاف عدم اتفاق القدماء على تحديد خصائصها الصوتية، فبعضهم يجعلها كالجيم والشين من الحروف الشجرية، وبعضهم يجعلها كالطاء والظاء من الحروف المطبقة وهي حروف التفخيم[3]، ولعل عدم وضوح الصفات الصوتية لهذا الحرف الذي تنتسب إليه العربية كان من أسباب انصراف الشعراء عنها. ويظهر أن الشيخ حذا حذوهم في تحاميها، فكل ما نظمه عليها في السقط (٢،٤٣ ٪) بيتان من الكامل، وبسيطية متوسطة من ١٢ بيتًا تبدو الرويات فيها بعيدة عن العذوبة التي تطالعنا بها لامياته وميمياته، كما يشهد بذلك قوله في مطلعها:

منـكَ الـصـدودُ ومـني بـالـصـدودِ رضَـى

مـن ذا عـلـيَّ بــهـذا فـي هــواكَ قَـضَـى[4]

وتتأخر رتبة الضاد في اللزوميات تأخرًا واضحًا إذ لا يتجاوز ما بني عليها منها ١٢ قطعة (٠،٧٦ ٪)، وهو عدد زهيد ينزل بها إلى رتبة القوافي الحوش، بل إن ما نظمه الشيخ على الشين والثاء والذال على قبحها يزيد في هذا الديوان على ما نظمه عليها. ويعتبر هذا التقليل تنفيرًا ضمنيًّا من عسرها، فعجزها عن أن تجد لها مكانًا متقدمًا في اللزوم – رغم تساهل الشيخ فيه – يعد دليلًا على أنه اقتنع بأن هذا الروي الجافي لا يطوع. ويشهد على ذلك أنه لم يسمح له عند عودته إلى الشعر المجود بالتسلل إلى درعياته (٠٪).

---

(١) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٥٨.

(٢) نفسه: ورقة ٢٥٨.

(٣) الكشف: ١/١٣٧.

(٤) سقط الزند / ش: ص ٦٥٤.

ج – **الهمزة**: حرف هجين[1] اختلف القدماء فيه فألحقه بعضهم بحروف اللين، وألحقه بعضهم الآخر بالحروف الحلقية [2]. ويرجع الشيخ هجنة الهمزة إلى أنها (تُبدل العين وتجعل بين بين، وتكون تارة حرف لين وتارة مثل الصامت الرصين، فهي لا تثبت على طريقة ولا تدرك لها صورة في الحقيقة)[3]، ويعد هذه الهجنة مسامحة منها لا تشاركها فيها الحروف الأخرى[4]. وأكثر ما تستعمل الهمزة في القوافي ممدودة لخفتها النسبية في السمع بالقياس إلى الصور الأخرى للهمزيات، ورغم ذلك يحذر الشيخ الشعراء من ركوبها مصرحًا بأن المد (في القصائد سبيل منكوب)[5]. وهو لا يقصد عسر الهمزة من حيث هي صوت، ولكن عسرها من حيث هي حرف لا تدرك له صورة واحدة ثابتة، فالهمزة كما بين هو نفسه في كلامه السابق لها ثلاثة أوجه[6]: التحقيق عندما تعطى حقها من الإشباع فتكون حرفًا صامتًا، والتخفيف عندما لا تعطى حقها من الإشباع فتكون لينًا، لكنها تكون بين بين مصرفة بمنزلة سائر الحروف التي تحرك، ثم التحويل الذي تصبح به ياء أو واوًا، والوجهان الأخيران متشابهان في الخط وإنما تحكمهما المشافهة، وإليهما يشير الشيخ باللين والنبر في قوله:

لعبتْ بهِ أيامُهُ فكأنَّهُ
حرفٌ يلينُ في الكلام وينبرُ[7]

وطبيعة العلاقة بين الهمزة والنبرة أن (النبرة هي أيضًا همزة بوجه ما، وبينهما فرق يسير)[8]، لكن هذا الفرق اليسير كاف عند بناء القوافي لتضليل أحذق

---

(1) المرشد: ١/٦٤.
(2) انظر الكشف: ١/١٣٩، ولسان العرب: باب الهمزة.
(3) رسائله / عطية: ص ٣٧.
(4) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٦ – ٤٩٧.
(5) رسالة الغفران: ص ٤٨٥.
(6) انظر لسان العرب: ١/١٩.
(7) اللزوم: ١/٤٤٥. وانظر قوله في: ٢/٧٩: خففي الهمز في النوائب عني ... واحمليني على قراءة ورش.
(8) انظر الموسيقى الكبير: ص ١١١٧.

الشعراء وجرهم إلى عيوب يفضحها الإنشاد. فالفعل يفاجيء في أحد أبيات ابن أبي حصينة[1]((مهموز في أول البيت، وفي آخره لا يهمز لأن الهمزة تصير باطلة، ولا اختلاف في أن ذلك جائز. ومنه قول عبد الرحمان بن حسان: (... يضجج رأسه بالفهر واجي)، فأصله واجئ بالهمز، ولكنه خفف لأجل القافية)[2]، والتخفيف الذي يشير إليه الشيخ هو التحويل الذي ذكره أبو زيد الأنصاري[3]، وهو نفسه ما يصفه البطليوسي بالتخفيف البدلي في شرحه لقول أبي العلاء:

حـــــرامٌ أن يــــــراقَ نجـيـــعُ قــرنٍ
يــــجـوب الـنـقــعِ وهـــــو إلـــيَّ لاجــي

فالشاعر قد أراد - في رأي الشارح - «لاجيء» (فخفف الهمزة تخفيفًا بدليًّا، أعني أنه أبدلها ياء محضة فلذلك جعلها إطلاقًا، ولو خففها تخفيفًا قياسيًّا لم يجز أن يجعلها حرف إطلاق، لأن الهمزة إذا خففت تخفيفًا قياسيًّا فهي في حكم المخفف، والإطلاق لا يكون إلا بحروف اللين أو بالتنوين في بعض اللغات)[4]. ومقصوده أن التخفيف القياسي يجعل الهمزة بين بين كما ينطق بها في قراءة ورش[5]، وورودها كذلك يخل بالوصل الذي يجب أن يكون مدًّا صريحًا أجوف، ولذلك وجب حمل التخفيف في مثل هذه القصائد على الإبدال. وإبدالها مطرد في كل ما أشبه قول الشيخ:

يـــــهـــونُ عــلـــيَّ والحــــــدثــــانُ طـــاغٍ
أتــــنـــذرنـــي الـــفـــوارسُ أم تــفـاجـي

---

(١) قوله: على ملك يفاجئ كل خطب ××× فيقهر بالعزيمة من يفاجي ، ش. ديوانه: ١/١١٣.
(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ١١٣.
(٣) انظر لسان العرب: ١/١٩.
(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٧٢٧، والبيت من الدرعيات. انظر نفس الصفحة.
(٥) انظر لسان العرب: ١/١٨، حيث التنبيه على أن النطق بالهمزة بين بين تحكمه المشافهة ويكون رسمه في الخط واحدا. وانظر: ١/١٩، حيث النص على أن للهمز ثلاثة أوجه: التحقيق والتخفيف والتحويل.

فقد (أراد تفاجيء بالهمز، فخفف تخفيفًا بدليًّا لا قياسيًّا، ولذلك جعلها إطلاقًا. ولولا ذلك لم يجز)[1]. ومثل ذلك جعلها ردفًا في قوله:

على أُممٍ إني رأيتك لابسًا
قميصًا يحاكي المساءَ إن لم يساوه[2]

لكن حكم التخفيف في الوصل أو الردف والتأسيس ليس واحدًا من حيث الجواز عندما تكون الهمزة هي الروي، فالبحتري قد أتى في إحدى همزياته مع ما بناه على مثل سمائه بقوله:

أعطى القليلَ وذاكَ مبلغُ قدره
ثمَّ استردَّ وذاكَ مبلغُ رائِهِ

فقد أراد رأيه فقلب الياء همزة، ومذهب الشيخ أن حال (الياء ها هنا مع الهمزات في مائه وسمائه أقبح من حال الواو في قوله «شاوك»، لأن الهمزة ها هنا روي وتغييرها قبيح. والاختلاف في صيرورتها ياء كالاختلاف في الواو)[3]. ومقصود الشيخ أن جعل الهمزة لينًا أو العكس يعد عيبًا، وأن الجمع بين الياء والهمزة في نفس القصيدة عيب كذلك، إلا أن الجمع بينها وبين الواو في مثل قول نفس الشاعر:

يأبى سموُّكَ واعتلاؤكَ
إلا التي فيها سناؤكَ
عمري لقد فتَّ الرجا
ل وبانَ يوم السبقِ شاؤكَ

يكون أقل قبحًا لأنها تكون دخيلًا يجوز تغييره[4]. ومصدر القبح لديه هو التباعد

(١) شرح البطليوسي/ ش: ص ١٧٣٩. والبيت من نفس الدرعية الجيمية.
(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٠٩.
(٣) عبث الوليد: ص ٣٢. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١/ ٢٩.
(٤) نفسه: ص ٣١. وانظر البيتين في ديوان البحتري: ١/ ٣٧.

بين الهمزة المحققة في مثل سمائه والياء الخالصة في مثل رأيه، لوجود منزلة متوسطة بينهما تحقق فيها الهمزة وتسهل فتكون بين بين، لا هي بالصامت ولا باللين الصائت. وينجم عن هذا أن الشاعر الذي يخفف الهمزة في اليائيات[1] مثلًا ليجعلها ياء، يخرج إلى المنزلة الوسطى ولا ينتقل إلى الياء الصريحة، وأن من يقلب الياء همزة في الهمزيات يخرج إلى نفس المنزلة البيْن بَيْن ولا يجعلها محققة مشبعة. والخط لا يفضح هذا العيب، لكن تمثل الأبيات منشدة يكشف عن أن الهمزة المسهلة تصبح رويًّا ثانيًا في نفس القصيدة إلى جانب الهمزة المحققة في الهمزيات، أو إلى جانب الياء الصريحة في اليائيات، والجمع بين أكثر من روي في القصيدة الواحدة يعد من أشنع عيوب القافية [2].

ولذلك حذر الشيخ الشعراء من سبيل الهمزة المنكوب الذي يغرر بأحذق الشعراء. فالشرك الذي وقع فيه البحتري باستعماله ياء رأيه مهموزة (رائه) في القوافي مع مثل سمائه ومائه، قد وقع فيه أبو تمام نفسه في قوله مستعملًا نفس الكلمة:

لستُ الفتى إن لم تُغَرِّ مدامعًا
من مائها والوجد بعد بمائه

وإذا رأيتَ أسى امرئٍ أو صبره
يومًا فقد عاينت صورة رائه

وهذا لدى الشيخ (شيء استعمله الطائي وغيره، فأما مذهب سيبويه في ذلك فإذا حمل عليه كان كالعيب، لأنه لا يجعل همزة حوبائه وما كان مثلها إذا خفف في هذا الموضع ياء خالصة ولكن يكون بين بين. وياء رأيه ياء خالصة لا يجوز قلبها إلى الهمزة في هذا الموضع فيقع الاختلاف في الروي. فأما غير سيبويه فلا يبعد في مذهبه أن

(١) أو في الواويات لتكون الهمزة واوًا.

(٢) انظر خاتمة هذا البحث، وانظر الإقناع: ص ٨١، والعمدة: ١/١٦٦، حيث يسمي العلماء هذا العيب بالإكفاء أو الإجازة / الإجارة.

يجعل همزة حوبائه ومثلها إذا خفف ياء، وهو مذهب ضعيف. ونحو من ذلك ما جاء في شعر أبي النجم لأنه قال: (هل تعرف الربع عفت جِواؤهْ)، وقال فيها: (وعز شأو المغربين شاوه)، فواو شأوه لا يجوز أن تهمز، وهمزة «جواؤه» لا يجوز أن تجعل واوا خالصة)[1]. وتضعيفه مذهب من خالفوا سيبويه يدل على أنه كان يعد مثل هذا التقريب بين الهمزة المخففة البين بين، وبين الياء الخالصة في قوافي القصيدة الواحدة جمعًا معيبًا بين رويين مختلفين لا يقبله ولو كان الاستعمال لشاعر مصطفى كأبي تمام.

وقد حاول ابن المستوفى كعادته في الاستدراك على الشيخ رد هذا الرأي، متعللًا بأن المنشد (إذا جعل همزة «حوبائه» ياء خالصة ولا تكون بين بين جازت أن تقع رويًّا مع ياء «رأيه»، لأنه ياء خالصة في الأصل)[2]. وكلامه يبدو تحصيل حاصل لأن هذا الرأي لم يغب عن بال الشيخ، لأنه ذكره وأشار إلى ضعفه بالقياس إلى مذهب سيبويه. والمستغرب أن ابن المستوفى وهو يتصيد الهفوات يعود فيردد نفس الكلام الذي انتقده مبتهجا بما اعتقد أن الشيخ قصر فيه، كما يتجلى من قوله مستدركًا على الشيخ: (وقوله: «لا يجوز قلبها في هذا الموضع» بعيد من القول الصحيح، لأنه لا يجوز قلبها أبدا إذ ليست بهمزة، والهمزة إذا كانت بين بين كانت في حكم المخففة، وإذا كانت كذلك لم يجز مع ياء «رأيه» الخالصة فيختلف الرويان... وأغفل أبو العلاء رحمه الله القول في همزة رائه، وهي في هذا الموضع لا تكون إلا مبدلة، لأن المخففة[3] في حكم المحققة بدليل رؤيا ونؤي إذا خففا. قاله أبو الفتح ابن جني)[4].

ودلالة الموضع في كلام الشيخ ليست هي الدلالة الصرفية التي فهمها ابن المستوفى، لأنه يقصد به ورودها رويًّا لا وصلًا كما في قوله لاجي وتفاجي، وورودها في موضع الروي يجعل حكمها مختلفًا عن حكمها عندما تكون في موضع الوصل

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤.
(٢) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤ - هامش ٢.
(٣) يبدو أن هذه الكلمة مصحفة لأن السياق يقتضي « المحققة».
(٤) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤ - هامش: ٢.

أو الردف كما أوضح في مقارنته بين قبح رائه وشاوك. وقد كان الشيخ صريحًا في إشارته إلى أن الهمزة تخفف في آخر البيت فتصير باطلة[1] وتصبح وصلًا، وهذا ما قصد إليه البطليوسي حين فسر هذا الاستعمال في شعر الشيخ بأنه تخفيف بدلي لا قياسي، وما توهم المستدرك أن الشيخ أغفله في حديثه عن رائه ليس كذلك، لأن الهمزة ليست في موضع الوصل حتى تحمل على الإبدال كما ظن. ويبدو أن الشيخ كان يعتقد بأن رويًّا كهذا تحف به المزالق أولى بأن يتحاماه الشعراء ويحترسوا منه لأن سبيله كما قال منكوب، وقلة عدد ما ركبه منه في متنه الشعري يدل على أنه كان يتنكبه، فالسقط لا يضم إلا همزية واحدة (١،٢١ ٪) ممدودة تعود إلى مرحلة الشباب ركب فيها الطويل، وضم مجراها فاكتسبت قوة تناسب الفخامة التي تطلبها الفخر كما يتبين من قوله في مطلعها:

ورائـــــــي أمـــــامُ والأمـــــــامُ وراءُ
إذا أنـــا لـــم تـكـبـرنـي الـكـبـراءُ[2]

وتأتي الهمزة في اللزوم في الرتبة الرابع عشرة بـ ٣٠ قطعة (١،٨٨ ٪) متحركة وساكنة، اقتصر فيها على الأوزان التي ركبها في القوافي الشريفة أي الأوزان الجزلة شريفةً وقويةً، وعلى السريع والخفيف، وكأنه كان ينصح الشعراء بجعل هذه الأوزان سبيلًا إلى التغطية على هجنتها. أما الدرعيات فتبدو الهمزة فيها منافسة للراء والباء وهما الرويان الشريفان، فقد جاء بها الشيخ في قطعتين (٦،٤٥ ٪) اثنتين: بسيطية مكسورة المجرى ومنسرحية مفتوحة، لكن هذه المنافسة تظل صورية لأن مجموع أبياتهما لا يتجاوز ١٩ بيتًا. وما يلاحظ فيها أن الشيخ اختار لهما الضمة التي جاء بها في الهمزية السقطية، وأتى بهما غير مردوفتين خلافًا لها، وهو استعمال يوحي بأنه أراد تطويعهما غير ممدودتين. وبرودة المنسرحية تطالع المتلقي من قوله في أول أبياتها:

---

(١) انظر ما تقدم، وشرح ابن أبي حصينة: ٢/١١٣.

(٢) سقط الزند / ش: ص ٣٩٢.

قــل لــســنــانِ الــقــنــاةِ كــيــفَ رأى
أخــلــف مــا كــان فــي الــطــعــانِ وأى[1]

أما البسيطية فقد جعلتها الكسرة رغم قصرها نموذجًا لما يمكن أن يكون عليه تجويد الهمزيات كما يتبين من قوله:

أعـطـيـتِ عـمـرًا وكـم أفـنـيـت مـن ملإ
وإن صـمَـتِّ فـكـم خـبَّــرتِ مـن نــبإ[2]

لكن نجاحه في تطويعها لا ينفي عنها كونها تظل لديه رويًّا يحترس منه لكثرة زلل الشعراء فيه.

د - **الحاء**: صوت حلقي مهموز غير شديد، وهو لدى الفارابي صامت يبشع مسموع النغم إذا اقترنت به لأنه لا يمتد بامتدادها[3]. والشيخ يعده حرفًا بعيدًا عن السهولة التي ترتاح إليها الأسماع[4]، ويذكر في سياق هزله الجاد أن الشاحج لو نظم بيتًا أو بيتين لجعل الروي حاء لأنها من شكل صوته[5]. ولم يأت في سقط الزند إلا بحائية واحدة (١،٢١ ٪) أجاب بها عن قصيدة من نفس الوزن والروي، وهي مطولة جمع فيها مجودًا بين عذوبة الوافر وامتداد الفتحة. وبعض الفضلاء يرون أن مجيء الفتح مع حروف الحلق ما عدا الهاء، قبيح للغاية ويسبب البحة في الإلقاء[6]، لكن الجودة في حائية الشيخ بينة، وطولها المتميز دليل على أن غريزته جعلته يحس بأنه استطاع أن يذلل فيها عسر هذا الروي، ويشهد على ذلك قوله فيها:

---

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠٨.
(٢) نفسه / شروح السقط: ٢٠١٣.
(٣) الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.
(٤) انظر الإنباه: ٩٣/١، حيث يشير القفطي إلى أن أبا العلاء نوع الحروف التي تعتمد عليها سجعات كتابه سيف الخطب، لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سجيحًا سهلًا.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.
(٦) انظر المرشد: ٦٩/١.

ألاحَ وقــد رأى بــرقًــا مـلـيـحًـا
سَــرى فـأتــى الحُـمَّـى نـضـوا طـلـيـحَـا
كـمـا أغـضـى الـفــتـى لـيـذوق غـمـضًـا
فـصــادف جـفـنـه جـفـنًـا قـريـحـا[1]

ولعل وقوع الحاء بين الوصل والردف كان وراء بعدها عن القبح الذي يشير إليه الناقد، ويقوي هذا أن عنويتها تزداد كلما أتى الردف ياء، وكثرته في القصيدة تنبئ بأن الشيخ كان يجده الأليق بالحائيات المفتوحة المجرى كما وجد الألف محسنًا للحائيات المكسورة. فاستحسانه حائية عبيد[2] ينبئ بأنه كان يرى وقوعها بين مد سابق ومد لاحق سببًا في حسن مسموعها وصلاحها للتلحين، خصوصًا إذا تباعد المدان.

وتأتي الحاء في اللزوم متحركة وساكنة في الرتبة الخامسة عشرة بتسعة وعشرين (٢٩) قطعة بنى نصفها على الطويل والبسيط، وبدا فيها ميالًا إلى تقديم المنسرح والمتقارب على الوافر والكامل. أما الدرعيات فقد اكتفى فيها بمقطوعة[3] من خمسة أبيات منحها الضم والتأسيس بعض البروز، لكنها لا ترقى إلى جودة سقطياته.

هـ - **الزاي:** صوت أسلي صافر يجمع بين الجهارة والرخاوة، وقد اكتملت خصائصه في السين فقل في الشعر وكثرت. ولم يستقبح الشيخ الزاي صراحة، لكن ذكره لرائية الشماخ مقترنة بقوافي رؤبة والعجاج التي وصفها بأنها نافرة غير معجبة [4]، ينبئ بأن غريزته لم تكن ترتاح إليه رغم أن الأصمعي جعل هذه الزائية أجود ما

---

(١) سقط الزند / ش: ص ٢٣٧.
(٢) قوله: ودع لميس وداع الوامق اللاحي ... قد فنكت في فساد بعد إصلاح. انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٤.
(٣) قوله في الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩١١: رميح أبي سعد حملت وقد أرى .. وإني بلدن السمهري لرامح.
(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٥.

قيل على هذا الروي[1]. ويستشف ذلك من قوله على لسان ابن القارح مخاطبا الشماخ: (لقد كان في نفسي أشياء من قصيدتك التي على الزاي...)[2]. وللشيخ في أشعاره المجودة زائية واحدة (١،٢١ ٪) خص بها السقط دون الدرعيات (٠٪) وركب فيها الرجز المقصد وكأنه وجد سرعته وخفته الإيقاعية المعتدلة أنسب للزائيات من غيرها، فالإنشاد الرجزي المقصد يجعل الزايات تبدو كالمخلصة من عسرها كما يتبين من قوله:

أهاجكَ البرقُ بذات الأمعزِ

بين الصراةِ والفراتِ يجتزي

وعدتني يا بدرها شمسَ الضحى

والوعد لا يشكر إن لم ينجزِ

يستقصرُ العيسَ على بعد المدى

وهن أمثال الظباء النقَّز

والبدرُ قد مدَّ عماد نوره

والليلُ مثل الأدهمِ المقفزِ[3]

وتحتل الزاي في اللزوم الرتبة السابعة عشرة بعد معظم أخواتها النفر بـ ٢٣ قطعة (١،٤٤ ٪) يظهر من تفوق الخفيف فيها مع الكامل على الطويل والبسيط والوافر، أنه كان يحس بأن قوة الأوزان الشريفة وعذوبتها لا يغيران كثيرًا من وقعها في السمع. ورغم التزامه بتكلف المجيء برويات اللزوميات ساكنة ومحركة بالحركات الثلاث لم يقيد الزاي إلا في قطعة واحدة[4]، وهو ما يوحي بأن أبشع صورها الصوتية لديه صفيرها وأزيزها عندما تسكن.

---

(١) فحولة الشعراء: ص ٥٣، حيث قوله: (ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشماخ ولو طالت قصيدة المتنخل اليشكري كانت أجود منها).

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٣٨.

(٣) سقط الزند / ش: ص ٤١٤ – ٤٢٢.

(٤) قوله في اللزوم: ١/٦٣٦: بقائي الطويل وغيبي البسيط ... وأصبحت مضطربًا كالرجز.

و - **الطـاء:** صوت مفخم[1] يشارك التاء في الشدة والمخرج النطعي، ويختلف عنها بكونه مجهورًا مطبقًا مستعليًا، بينما توصف هـي بأنها مهموسة منفتحة مستفلة. وتوصف الطاء بأنها من الحروف المحقورة التي تحقر في الوقف وتضغط عن مواضعها، وتعتبر من حروف القلقلة التي لا يوقف عليها إلا بصوت لشدة ما يقع عليها من حقر وضغط. وإذا كانت صفاتها هاته قد مكنتها من أن تمتص في أوائل الكلمات خصائص التاء في مثل (اضترب / اضطرب)، فإنها غالبا ما تترك لها مكانها في أواخر الكلمات لقوتها وفخامتها المفرطة، وهي نفسها الخصيصة التي تجعلها في القوافي جافية. وقد نص الشيخ على أنها روي نافر غير معجب [2]، فشعره المجود لا يتضمن إلا طائية واحدة اختص بها السقط (١،٢١ ٪) دون الدرعيات (٠٪). والطريف أن الطاء التي جعلها من القوافي غير المعجبة تعد من بين آخر الرويات التي ركبها قبيل أن يعلن توبته من الشعر، والعلة في ركوبها أنه خاطب بها أحد علماء العراق المتبحرين في اللغة.

وقد وفر لطائيته المطولة هذه كل مظاهر العناية والتجويد، فركب فيها الطويل لشرفه وعذوبته واختارالضمة لقوتها، وانتقى الصور والأخيلة وبدَّى المعجم وفخم الجمل الشعرية، مطوعًا بكل ذلك نفور الروي ومذيبًا فخامته الزائدة وسط فخامة الصياغة البدوية، وكأنه أراد أن يجعل مسك ختام السقطيات يفوح من عسر الطاء نفسها كما يستشف من قوله:

لمن جيرة سيموا النوالَ فلم ينطو
يظللهم ما ظل ينبته الخطُّ
رجوتُ لهم أن يقربوا فتباعدوا
وألا يشطوا بالمزارِ فقد شطُّوا[3]

---

(١) الكشف: ١٣٧/١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) سقط الزند / ش: ص ١٦٠٦ – ١٦٠٨.

وتنزل رتبة الطاء في اللزوم عن رتبة القاف والجيم والهمزة والحاء، فعدد الطائيات فيه لا يتجاوز ٢٤ قطعة (١،٥١ ٪)، لكنها متقدمة على الزاي والصاد والضاد. والأوزان الجزلة هي الغالبة في طائيات اللزوم، فثلثاها مبني عليها وإن كان التقدم فيها للبسيط والكامل. وتنبئ كلفة التزام الحركات الثلاث والسكون في هذا الديوان بأن الطاء سترد بهذه المجاري كلها، ورغم ذلك نلاحظ أن كونها من حروف القلقلة المحقورة قد جعل الشيخ يكتفي بالتمثيل لها ساكنة بلزومية وحيدة، إيماء منه إلى بشاعة ورودها مقيدة.

ولعل ما يلفت النظر في هذه القطعة أنه التزم فيها قبل الطاء حرفًا آخر من حروف القلقلة هو القاف، وكأنه أراد أن يجرب مدى قدرة هذا الحرف على امتصاص الصوت الموازي الذي يصاحب الطاء عند الوقف عليها، وعلى التخفيف من عسرها ساكنة. ويظهر من قلة عدد الأبيات الأربعة التي اكتفى بها أنه وجد هذا العسر أرسخ من أن تخففه القاف أو غيرها، كما يتضح من قوله فيها:

يغني الفتى ملبسًا يُسَتِّرُهُ
وقوتُه في دجى الظلام فقط
وحظُّه أن يكون منفردًا
كطائر لا يراعِ أين سقط[1]

ز - **الجيم**: حرف شجري كالشين مجهور خلافًا لها، وهو من حروف القلقلة المحقورة، وخصائصه هذه تجعله من الرويات العسيرة. ويقرن الشيخ الجيم بقوافي رؤية غير المعجبة، ويجعل ذلك إيماء إلى عدم استحسانه جيمية الشماخ [2]. والجيم لديه من الحروف غير السهلة التي تجفوها الأسماع، وقد صرح بأنه هجرها في

---

(١) اللزوم: ٢/١١١

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢٦٨، ورسالة الغفران: ص ٢٣٨.

فواصل سيف الخطب لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سهلا[1].

ويظهر نفوره من عسر الجيم رويًّا في هجره لها في أشعاره المجودة، فالسقط يخلو من الجيميات مطلقًا (٠ ٪)، والدرعيات تضم جيمية واحدة مكسورة المجرى ركب فيها الوافر، وبدا فيها موفقا في تطويعه عسر الروي واستثمار قوته المفرطة في تبدية الصياغة وتفخيم نفسها الحماسي كما هو بين في قوله:

ألـــم يـبـلـغـكَ فـتـكـي بـالمـواضـي
وســـخـــري بـــالأســـنَّـــة والـــزجـــاجِ
وأنـــــي لا يـــغـــيـــر لـــي قـتـيـرًا
خـــضـــابٌ كـــالمـــدام بـــلا مـــزاجِ
مـنـعـت الـشـيـبَ مـن كـتـم الـتـراقـي
ولـــم أمـنـعـهُ مـن خـطـر الـعـجـاجِ
فـــهـــل حـــدِّثـــتَ بـــالحـــربـــاء يـلـقـى
بـــرأس الـعـيـر مـوضـحـة الـشـجـاجِ[2]

ويبدو أن مجيئه بالجيم في درعياته وتطويعه لعسرها كان ثمرة للتجارب التي اختبر فيها في لزومياته مدى استجابة هذا الروي للتطويع، فقد بلغ ما نظمه عليه فيها ٣٨ قطعة (٢،٤٠ ٪)، وكثرتها النسبية هذه جعلتها تبدو أبرز القوافي النافرة في هذا الديوان بعد القاف. وعندما نقارن مجرى الدرعية ووزنها بنظائرها في هذا الديوان نلاحظ أن نصف الجيميات فيه مبني على الكسرة[3]، وأن أربعا من الوافريات الخمس التي ركبها الشيخ فيها اقترنت بهذه الحركة، وهو ما يؤكد أن مجيئه بالجيم في

---

(١) انظر ما تقدم، والإنباه: ١/٩٣.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٢٠ - ١٧٢٣.

(٣) المضمومة ١٠، والمفتوحة ٧، والساكنة ٢، والمكسورة ١٩.

الدرعيات رغم كونها من الشعر المجود كان اطمئنانًا إلى هذا الروي، إحساسًا منه بأن عسره قد يلين إذا ركب الشاعر الوافر وكسر المجرى. والتأمل في قوله:

وصفتك فابتهجت وقلت خيرًا
لتجزيني فأدركني ابتهاجي
إذا كان التقارض من محال
فأحسن من تمادحنا التهاجي

وقوله:

إذا أثنى عليَّ المرء يومًا
بخيرٍ ليس فيَّ فذاك هاجِ
وحقِّي إن أساء افتراه
فلؤم من غريزتيَ ابتهاجي

يكشف عن أن هاتين اللزوميتين[1] كانتا إرهاصًا بقوله بعد ذلك في الدرعيات:

يُصيحُ ثعالبَ المران كربا
صياح الطير تطرب لابتهاج
فلو كان المثقفُ جملةَ اسمٍ
أبى الترخيمَ صارَ حروفُ هاجِ[2]

ح - **الصاد**: حرف صافر كالزاي والسين، ويشارك هذه الأخيرة في المخرج والهمس، لكنه يختلف عنها بكونه من حروف الإطباق المفخمة، ولذلك خفت السين بالقياس إليه ورقت فكثرت في القوافي خلافًا له. ويصف بعض الفضلاء الصاد بأنها لعسرها قتب أشرس[3]، وقد عدها ابن الأثير من بين أشد الحروف كراهة في

---

(١) انظر اللزوم: ٢٧٩/١.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٢٣ - ١٧٣٦.

(٣) المرشد: ٦٠/١.

السمع[١]. ورغم أن الشيخ يعد صادية عدي بن زيد بديعة[٢] من أشعار العرب، يبدو من تلميحه إلى تأخر صادية ابن دريد[٣] ووصفه لصادية امرئ القيس بالكلمة[٤] أنه كان يستقبح هذا الروي.

ويتجلى استقباحه للجيم رويًّا في هجره لها في شعره المجود وعدم مجيئه بها(٠٪) لا في السقط ولا في الدرعيات. ويبدو الحيز الذي تشغله الصاديات في اللزوميات نفسها ضيقًا، فعددها لا يتعدى ١٢ قطعة (٠،٧٥ ٪) تنزل بها إلى الرتبة الثانية والعشرين، وهي رتبة تبعدها عن أخواتها النفر وتلحقها بالحوش. ومما يلاحظ في تجريبه جرس الصاديات أنه اقتصر في ما التزمه قبل الروي من حروف على أصناف ثلاثة: الصاد نفسها في ثلاث قطع أصبحت فيها الفخامة مفرطة كما يتبين من قوله في إحداها:

إذا قصَّ آثاري الغواةُ ليحتنوا
عليها فودي أن أكون قصيصَا
من الطيرِ أو نبتًا بأرض مظلة
وإلا فظبيًا في الظباء حصيصَا[٥]

واللام أو الراء في أربع منها لقبولها التفخيم ومجانستها الصاد بذلك، لكن هذا التجانس لا يقلل من عسرهذا الروي، ولكنه يزيده عسرًا لما يجده المنشد من عنت في اضطراره إلى الانتقال من فخامة اللام والراء إلى فخامته، كما يتجلى في لزوميتيه[٦]:

---

(١) المثل السائر: ١/١٧٩.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ١٨٦، حيث ينعت بهذا الوصف قول عدي: أبلغ خليلي عبد هند فلا ... زلت قريبًا من سواد الخصوص.

(٣) قوله: يسعد ذو الجد ويشقى الحريص ... ليس لخلق عن قضاء محيص. انظر رسالة الغفران: ص ١٨٩.

(٤) انظر رسالة الغفران:ص ٣١٦، حيث يبدي عدم ارتياحه لقول امرئ القيس:
على نقنق هيق له ولعرسه ... بمنقطع الوعساء بيض رصيص.

(٥) اللزوم: ٢/٨٤.

(٦) نفسه: ٢/٨٧.

لقد حرصوا على الدنيا فبانوا
فلا تكُ في الحياةِ من الحراصِ
وأودعهم على كرهٍ ثراهمْ
فأرضُ القومِ خاليةُ العراصِ

و:

وقعنا في الحياةِ بلا اختيارٍ
وخالقنا يعجِّلُ بالخلاصِ
ركبنا فوقَ أكتاد الليالي
فواها ما أخبَّك من قلاصِ

ثم القاف في خمس منها لقوتها وقدرتها على امتصاص فخامة الصاد وتقريبها من رقة السين. وإكثاره من لزوم القاف قبلها ينبئ بأنه وجدها أقدرالحروف على تليين الصاد وترقيقها، لكن ذلك لا يتأتى للشعراء إلا في سياق لزوم ما لا يلزم، وهي طريقة تحمل على التكلف لا الطبع. ولم يفت الشيخ أن ينظر إلى صادية عدي المذكورة، وذلك في قوله في فصل الصاد الساكنة:

قد عمَّنا الغشُّ وأزرى بنا
في زمنٍ أعوز فيه الخصوصْ[1]

إلا أن الصاد تظل كما قيل قتبًا أشرس ورويًّا لا يذلل.

إن ما يميز القوافي الموسومة بالنفر كونها رويات متفاوتة العسر قد يفلح الشاعر الحاذق مرة أو مرتين في تطويعها، لكنه يظل عاجزًا عن تذليلها. وإذا كان الشيخ قد اختار القاف لتليين جموحها، فجمعه بينهما كان جمعًا مقصودًا بين طرفي هذه المجموعة، فالقاف هي أقلها عسرًا وأقربها إلى القوافي الذلل، والصاد أجمحها وأبعدها عنها، وعدم عودته إليها في الدرعيات دليل على أنه كان يائسًا من تطويعها.

(١) اللزوم: ٢/٨٨.

٢ - **القوافي الحوش**: يخلص ابن الأثير من حديث عن مقاتل الفصاحة إلى أن أشد هذه الحروف كراهة (أربعة أحرف وهي: الخاء والصاد والظاء والغين)[١]، ويجعل التاء والدال والسين والطاء دونها كراهة. وذكره الصاد معها يدل على أنه كان يخلط بين القوافي الحوش والقوافي النفر اللتين جعلهما الشيخ مجموعتين متمازيتين، فمفهوم مقاتل الفصاحة لدى ابن الأثير مستمد من التقسيم الثلاثي الذي جعل فيه الشيخ - في مقدمة اللزوم - القوافي مجموعات ثلاثًا: الذلل والنفر والحوش، إلا أن الناقد خلط بين المجموعتين الأخيرتين فأصبحت لديه مجموعة واحدة عبر عنها بالمصطلح المذكور.

ويبدو أن هذا الخلط نشأ عن نظر ابن الأثير إلى اختلاف أعداد الرويات غير المعجبة في اللزوميات، وإلى تفاوت رتبها وجعْلِه هذا التفاوت معيارًا لتمييز أشدها كراهة مما دونها. فالصاد في اللزوميات تأتي في الترتيب بعد الشين والثاء والدال، وقبل الخاء والظاء والغين، وهو ما جعل ابن الأثير ينزل بها واهمًا إلى درجة هذه الأخيرة في القبح، لكن هذا التأخر العددي - وإن سمح بمعرفة اختيار الشيخ الخاص في استعمال الصاد - لا يعد دليلًا على أنه كان يعتبرها من القوافي الحوش، فقلة هذا الروي في الشعر تعود إلى زيادة في القوة وفخامة مفرطة يجعلان الغريزة التي تحس بالزيادة والنقصان[٢] تنفر منها، وحكمها في ذلك شبيه من حيث المعيار بحكم الألف المقصورة والواو اللتين قلنا في اللزوميات لنقصان في القوة نفر الغرائز منهما، لا لكونهما من القوافي الحوش.

وأعني بهذا الإلحاح على التفريق بين النفر والحوش أن الشيخ لم يكن يستكثر على حذاق الشعراء أن يطوعوا هذه الرويات فتصير مقبولة، فإخفاقه في تطويع

---

(١) المثل السائر: ١/١٧٩.

(٢) انظر قوله في تعريف الشعر: (.... تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس). رسالة الغفران: ص ٢٥١.

الصاد لنفورها لم يمنعه من أن يصف صادية عدي بن زيد بأنها بديعة من شعر العرب، أما القوافي الحوش فقد كان الشيخ يائسا منها يأسه من الأوزان الركيكة لكراهتها في السمع، ولقبحها الملازم لها الذي يعجز الشعراء فحولًا وناشئة عن تخليصها منه، ولذلك وصفها بأنها قواف تهجر فلا تستعمل[1].

وقد جاء بها في لزومياته – دون سقطياته (٠٪) ودرعياته (٠٪) – وهو يعلم أنها رويات لا تفلح أبدًا، لكنه كان في ذلك ملتزمًا بقضاء حق التأليف الذي فرض عليه أن يجعل في هذا الديوان لكل حرف من حروف المعجم فصولًا أربعة بغض النظر عن قيمته الجمالية. وإذا كانت هذه الكلفة قد جرته إلى ركوب ما يجب أن يهجر في الشعر المجود، فإن إحساسه بتفاوتها هي الأخرى في القبح قد سمح له بأن يضعها في رتب مختلفة يومئ تباينها في العدد إلى أن بعضها أقبح من بعض، ويكشف تجريبها عن مدى رسوخ الحوشية الصوتية فيها.

أ - الشين: حرف شجري كالجيم فيه رخاوة وتفش، وقد جعل الشيخ قبحها وهجر الفصحاء لها سبيلًا إلى التشكيك في شينية[2] منسوبة إلى النابغة الجعدي، وذلك بقوله على لسان هذا الأخير: (ما جعلت الشين قط رويًّا)[3]. والسقط واللزوميات يخلوان كما ذكرت من الشين (٠٪)، أما اللزوميات فقد جاء فيها بـ ١٨ شينية (١،١٣ ٪)، وهي كثرة نسبية جعلتها تتقدم برتبتها على كل أخواتها الحوش، لكن هذه الكثرة تظل صورية لأن اللزوميات الشينية في معظمها مقطوعات معدودة الأبيات. والوافر هو الوزن الغالب فيها، وإذا جازت المفاضلة بين ما تكلف وقبح، فإن أخفها على السمع وافرية جمع فيها بين الوصل والردف كما فعل في الحائيات، فساغ بذلك أن تطول لتصبح بأبياتها العشرة أطول شينياته، ومنها قوله:

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٧.

(٢) منها قول القائل: ولقد أغدو بشرب أنف ... قبل أن يظهر في الأرض ربش. انظر رسالة الغفران: ص ٢٠٨.

(٣) رسالة الغفران: ص ٢٠٨.

تــنــكــر صـــالـــح فــضـــبـــاب قـــيــسٍ
ضـــبـــاب يــتــقــين مـــن احـــتـــراشِ
فــقــد ظــعــنــوا ومـــا زجـــروا بــصــوتٍ
فــيــذعــرهــم ولا طــعــنــوا بـــــراشِ[1]

ويظهر أنه انتهى من خلال التجريب إلى الكسرة أقدر الحركات على التقليل من قبح الشينيات، فما بناه على هذه الحركة منها عشر قطع.

ب - الثـاء: حرف لثوي مهموس رخو، ولعل اجتماع المخرج اللثوي والهمس والرخاوة كان سببًا في قلة مجيئها رويًّا. ويصفها الشيخ بأنها (قليلة في شعر العرب)[2]، وما بني عليها من المنظوم يعد لديه (من القوافي المتكلفة والأشعار المتعسفة)[3]، قديمة[4] كانت كثائية كثير وأراجيز رؤبة أم محدثة[5] كمنظومات ابن دريد. وكل ما للشيخ من الثائيات ١٦ مقطوعة لزومية (١ ٪) غلب عليها الطويل وتقدم فيها المتقارب على البسيط والوافر منافسًا الكامل. ولعل أسهل هذه الثائيات في السمع بيتاه الكامليان:

أكـــرهـــتَ أن يــدعــى ولــيــدك حـــارثًـــا
يـــا حـــارث ابـــن الـــحـــارث بـــن الـحـــارث
تــلــك الــصــفــات لــكــل مــن وطـــئ الــحــصــا
مـــا بـــين مـــــوروثٍ وآخـــــر وارثِ[6]

أما ما سوى ذلك فبرودة التكلف بادية فيه [7].

(١) اللزوم: ٢/٧٦.
(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.
(٣) نفسه: ص ٤٨٦.
(٤) نفسه: ص ٤٨٦.
(٥) نفسه: ص ٤٨٦.
(٦) اللزوم: ١/٢٥٠.
(٧) انظر مثلًا قوله في اللزوم: ١/٢٥١: لو نطق الدهر في تصرفه ... لعدنا كلنا من التفث.

ج - الـذال: حرف لثوي مجهور كالظاء وقبيح لدى الشيخ قبحها[1]. وقد جاء بهذا الروي في ١٣ لزومية (٠،٨١ ٪) كل قطعة منها بيتان إلا اثنتين تجاوزًا فيهما البناء الثنائي، وهو ما يدل على قلة الكلمات التي تنتهي بهذا الحرف. ولهذا كان اكتفاؤه ببيتين في كل قطعة وسيلة تسمح له بتكرار نفس القوافي مرات متعددة دون أن يعد ذلك إطاء معيبًا لاستقلال القطع بعضها عن بعض. ويعد البسيط الوزن الغالب فيها، فقد استنفد نصف عددها وإن كان التعدد عديم الدلالة لصغر القطع، ولجفاء هذا الروي بدا النفس النظمي فيها واضحًا إلا انسيابًا متعثرًا نحس به في بيتين قالهما يتأسف على خروجه من بغداد[2]، وكذا في قوله مبديًا نفس الأسف:

شئمت يا همة عادت شآمية
من بعدما أوطنت عصرًا ببغذاذ
ولست ذات نخيلٍ لا ولا أنفٍ
كرميةٍ فتقولي شفَّني داذي[3]

د - الخاء: حرف حلقي رخو مستعل، عسير في اللسان واضح الثقل في السمع، وقد جاء به الشيخ في تسع لزوميات (٠،٥٦ ٪) غلب فيها الطويل والسريع والمنسرح. والضم والفتح فيها أكثر من الكسر، ورغم ذلك نلاحظ أن الكسرة كانت أقدر كل العلامات على النقصان من ثقل هذا الروي كما يتبين من قوله:

إن كنتِ يا ورقاءُ مهديَّةً
فلا تبني الوكرَ للأفرخِ
ولا تكوني مثل إنسيةٍ
متى ينبِّها حادث تصرخِ[4]

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٦٢.

(٢) قوله في اللزوم: ٤٠٦/١: يالهف نفسي على أني رجعت إلى ... هذي البلاد ولم أهلك ببغدادا.

(٣) نفسه: ٤٠٩/١.

(٤) نفسه: ٣٠٨/١.

وذلك بالقياس إلى وضوح الثقل في لزوميتيه[1]:

تنسَّكت بعد الأربعين ضرورةً
ولم يبقَ إلا أن تقوم الصوارخُ

و:

نكُّوا على منهب الكوفيِّ أرضكمُ
وجانبوا رأيَهُ في مسكرٍ طبخا

هـ - الظاء: حرف لثوي مجهور رخو يراه ابن دريد حسب ما ذكر الشيخ[2] خلافًا للضاد هو المقصورعلى العرب، ويصفه الفارابي بأنه صامت يمتد بامتداد النغم كاللام والميم والنون، لكنه يبشع مسموعها[3] خلافًا لها. ويعد الشيخ الظاء في الشعر رويًّا نافرًا غير معجب[4] يجمع بين القبح في السمع والعسر لقلة الكلمات التي يختم بها في اللغة العربية[5]، وقد اعترف في تفريعه لبيتي النمر بن تولب بأنه أتى في القافية بكظ على معنى الاحتيال، فالأطعمة (تقل فيها الظاء كقلتها في غيرها لأن الظاء قليلة جدًّا)[6]. وإذا نحن استثنينا القافيتين الظائيتين اللتين جاء بهما في تفريع بيتي النمر، فإن ما وصل إلينا من شعره على هذا الروي تسع قطع (٩)، واحدة منها تدخل في بناء فصول ملقى السبيل هي قوله:

أصبحتَ في عمرةٍ ولهوٍ
تجيءُ بالمينِ كي تحظى[7]

(١) انظر اللزوم: ١/٣٠٤ و٣٠٧.
(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٨.
(٣) الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.
(٤) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.
(٥) انظر العقد الفريد: ٥/٣٨٤، حيث يزيد ابن عبد ربه بيتًا ظائيًّا متحديًا أبا دلف العجلي الذي نظم بيتين على الظاء، وزعم ألا ثالث للقافيتين لعجز الشعراء عن الوصول إلى الكلمات التي تنتهي بالظاء. وانظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٢٥.
(٦) رسالة الغفران: ص ١٦٢.
(٧) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٨. وهي مقطوعة من أربعة أبيات.

وعشرون بيتًا لزوميًّا موزعة على ثماني قطع (٠،٥٠ ٪) من بيتين، إلا واحدة منها طالت فبلغت ستة أبيات. وكان نصيب ما لان من الأوزان في هذه القطع الظائية مساويا لنصيب ما قوي منها، إلا الكامل الذي جاء به في ظائيتين. ولعل أبرز ما نظمه عليها قوله:

مـــن الــــنـــــاسِ مـــن لـــفـظـه لـــؤلـــؤ
يــــبـــادره الــــلـــقـــطُ إذ يُـــــلـــفـظِ
وبـــعــضــهـــــمْ قـــولـــه كـالـــحَـصـى
يـــقـــالُ فـيـلـغـى ولا يُـــحــفـظِ[1]

و - الغيــن: حرف حلقي مستعل رخو كالخاء وقبيح قبحها، وهي لدى الشيخ من الرويات النافرة غير المعجبة[2]، وله عليها في ملقى السبيل أربعة أبيات منها قوله:

صـــاغـــكَ الـــلـــهُ لـــلـجـمـالِ بـــقـلـبٍ
مـــعـــرضٍ عـــن نــصــيــحٍ لــيــس يُـصـغـي
لــــو بــغــيــتَ الــــذي أرادَ بــك الــلـ
ــلـه لأعـطـــاك فـــوق مـــا أنـــتَ تـبـغـي[3]

أما اللزوميات فقد كان نصيبها من الغينيات ١٤ بيتًا موزعة على ٦ قطع (٠،٣٧ ٪) تجعلها في الرتبة الأخيرة بعد كل أخواتها الحوش، وقد جعلها بيتين بيتين إلا واحدة بناها على أربعة أبيات، وقد أهمل فيها الوافر والكامل وجعل للطويل والبسيط منها ما للخفيف والمتقارب والرمل. ويبدو من قوافي الغينيات أن حقلها المعجمي جد ضيق، فالقِطَعُ الست رغم قلة عددها وأبياتها تكاد قوافيها تكون كلها مبنية على نفس الكلمات كما يتضح من قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/١١٢. ويبدو نظر ابن الخطيب إلى هذا المعنى واضحًا في قوله عن أقسام الشعر ناثرًا البيتين: (منها ما يلفظ عند ما به يلفظ، فلا يروى ولا يحفظ ...). مقدمة السحر والشعر: ورقة ٥ / تحقيق: ص ٦.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٩. وفيه: عن نصيحة ليس يصغي، وهو تصحيف فاحش.

مـن عـثـرةِ الـقـومِ أن كـنُّـوا ولـيـدهـمُ
أبـــا فـــلانٍ ولـــم يـنـسـل ولا بـلـغـا
كـالـسـيـفِ سُـمِّـي قَـطَّـاعًـا ومـا ضَـربـتْ
بــه الأكـــفُّ ولا فـــي هــامــةٍ ولــغــا[1]

وقوله:

عـــدِّ عـــن شـــارب كـــأسٍ أسـكـرتْ
فـهـو مـثـل الـكـلـبِ فـي الـرجـسِ ولـغْ
والـــفـــتـــى ســـاعٍ لأقـــصـــى أمـــلٍ
لـــم يـــزل يـطـلـبـه حـــتـــى بـــلـــغْ[2]

وقوله:

مـــومـــسٌ كـــالإنـــاء دنـــســـه الـشـر
ب ووغـــــدٌ كـــأنَّـــه الـكـلـبُ والـــغْ
وعـــقـــولٌ لـــيـــســـت تـــرد فـتـيـلا
لـقـضـاء فـي عـالـم الـلـه بـالـغْ[3]

أو قوله:

أخـــــو ســـفـــرٍ قـــصـــده لـحـــده
تمـــادى بـــه الـــســـيـــر حـــتـــى بـلـغْ
ودنـــيـــا كـمـثـلِ الإنـــاءِ الـخـبـيـثِ
وصـاحـبـهـا مـــثـــلُ كـلـبٍ ولـــغْ[4]

---

(١) اللزوم: ٢/١٤٥.
(٢) نفسه: ٢/١٤٦.
(٣) نفسه: ٢/١٤٧.
(٤) نفسه: ١/١٤٧.

وما يبدو متميزًا في هذه الغينيات أن نصفها ورد مقيدًا رغم أن الشيخ ينفر من التقييد ويستضعفه، ولعله كان يؤمن بأن الأولى بمن ركبها أن يخفف قبحها بتحامي تحريكها لأن ثقلها متحركة لا يخفى عن السمع.

إن القوافي النفر والقوافي الحوش تنتمي كلها لدى الشيخ إلى مجموعة القوافي غير المعجبة، لكن ما يميزهما بعضًا من بعض أن الأولى قد تقبل في الشعر المجود إذا طوعت. وقد أثبت الشيخ بركوبه النفر كلها - إلا الصاد - في السقط والدرعيات أن المجيء بها على قلة ليس محظورًا على الشعراء إذا آنسوا من شاعريتهم قدرة على تليين عسرها، أما الحوش فالسلامة - لديه - في هجرها، وخلو السقط والدرعيات منها إيماء نقدي ضمني إلى الموقف الذي يجب أن يتخذه الشعراء منها. وإذا كانت بعض اللزوميات قد بنيت على القوافي الحوش رغم قبحها، فإن ذلك يظل مع ما بناه عليها في ملقى السبيل نظمًا متكلفًا أثمرته مرحلة التحلل من التوبة التي فصلت ما بين مرحلة الانتساب إلى الشعر في السقط والعودة إليه في الدرعيات، فهذه الرويات في قوافيه وجه نظمي غير شعري فرضه التكلف وقضاء حق التأليف، وهو لدى غيره من الشعراء شاهد على سقم الذوق وضعف الغريزة، أو على كلفة التفاصح والتشادق[1] التي شهر بها المحدثون.

ولم يكن الشيخ في ديوانيه اللذين انتسب بهما إلى الشعر - أي السقط والدرعيات - ليقع في شرك هذه الكلف، فمذهبه الشعري وغريزته كانا يلزمانه بأن يجعل عذوبة الصياغة وانسجامها أسبق من التفاصح، وركوب الذلل المستعذبة كان طريقه إلى إعادة إنتاج المحفوظ الشعري لأنه تقيد بألا يقول إلا كما قال الفصحاء قديما، ولذلك جاءت أشعاره المجودة منزهة عن كل ما يصك الأسماع من القوافي المستبشعة.

(١) انظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٢٢. وانظر: ص ١٢٠ وما بعدها.

II - اختلال البناء الصوتي:

عنَّ للبطليوسي في شرحه للسقط – وهو يرتب الديوان على حروف المعجم – أن يستعير من اللزوميات وغيرها الرويات التي لم ينظم عليها الشيخ في ديوانه الأول، ولم يعلم أنه أساء بذلك إساءة صريحة إلى شعرية الديوان وأخل بالبناء الصوتي الفني لقوافيه، لأنه ساوى بين الرويات المعجبة التي استعذبها الشاعر والحروف غير المعجبة التي هجرها ونفر الشعراء منها، فجودة البناء الصوتي في القوافي لا يرتبط بركوب الرويات المستعذبة فحسب ولكن بصونه من العيوب والخلل. ويمكن أن نجعل العيوب التي تخل بهذا البناء – لدى الشيخ – صنفين: الصنف الأول عيوب يكشف عنها الذوق السليم ولا تحيط بها القواعد القياسية، ومنها كما تبين ركوب القوافي الحوش وركوب القوافي النفر دون التمكن من تطويعها، ومنها تزاحم الأصوات المتشابهة في آخر البيت (مثل الضادات لما اجتمعن في قول الشاعر: (... فالزمي الخص واخفضي تَبْيَضِضِّي)، فمثل هذه الضادات مثل امرأتين كانتا في مكان متضايقتين فجاءتهما امرأة ثالثة فدخلت بينهما. ومثل هذه الضادات الباءات في قول الراجز: (لأنكحن بَبَّه)...)[1]. وقريب من هذا ما أنشد ابن الأعرابي من قول الراجز:

أفـــرخ أخـــا كـــلـــبٍ وأفـــــرخ أفـــرخ
أخـطـأت وجــه الـحــق فــي الـتـطـخـطُـخ[2]

ومما ألزم به الشيخ نفسه في ديوان التجريب التزام حرف أو أكثر قبل الرويات، وتحاميًا لمثل هذا العيب تنكب في معظم الفصول أن يكون الحرف الملتزم من جنس الروي، أما ما اجتمعت في آخره الحروف المتشابهة من فصول اللزوم فقد أتى مبنيًّا على قواف ذلل مستعذبة[3] كالراء واللام والميم، ورغم ذلك لم يستطع مقاومة إغراء تجريب مثل هذا الازدحام المستقبح في قوله:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦١٠ – ٦١١.

(٢) انظر الموشح: ص ٣٥٥.

(٣) انظر مثلًا اللزوم: ١/٤٢٨، و٢/٣٠١، ٤٩١.

غـدا الحــقُّ فــي دارٍ تحــرَّز أهـلـهـا
وطـفـت بـهـم كـالـسـارق المتـلـصص
فـقـالـوا ألا انهــبْ مـا لمثـلـكَ عندنا
مـقـيـلٌ وحـــاذرْ مـن يـقـين مُـفَـصِّص[1]

وقوله:

آهٍ مـــن الـعـيـشِ وإفـــراطــه
وربٌّ أيـــدٍ فـــي بـقـــاء تـبـنْ
تـــذكــرنـــي راحـــــة أهـــل الـبـلـى
أرواح لـيـلٍ بـخـزامـى هـبـنْ[2]

ومن عيوب هذا الصنف الأول أيضا لزوم ما لا يلزم من الحروف لجعلها رويًّا أو رويات أخرى إلى جانب الروي الأصلي، ويقترن هذا الإخلال في شعره باللزوميات، فالقوافي في هذا الديوان المتكلف أصبحت رويات مركبة يكرر فيها الشاعر في قافية القطعة الواحدة أكثر من حرف وهو غير ملزم بذلك. وإذا كان هذا الأسلوب قد ورد في إحدى السقطيات[3] على استحياء فلم يبد مستثقلًا، فإن اطراده في ديوان اللزوم جعله يبدو ثقيلًا في السمع ثقلًا يحول أحيانًا دون الاستمتاع بالوظيفة النغمية لبعض حروف الروي التي لا تحتاج إلى حرف سابق يقويها، ومتكلفًا تكلفًا يفرض على المتلقي أحيانًا أن يسلم بأن الروي[4] غير ما أحست به الغريزة. ولم يتقيد الشيخ في هذا البناء الصوتي المفتعل بصورة ثابتة يُثَنَّى فيها الروي مطلقًا أو يثلث أو يربع أو

---

(١) اللزوم: ٢/ ٨٥.

(٢) نفسه: ٢/٥٨٤. وانظر قوله في: ٢/٦٢٠: كان إذا ما دجا ظلام ... صاح بأجماله وهـاها.

(٣) انظر مثلًا: سقط الزند / شروح: ص ٨٣٦، حيث يلزم مع ألف الردف الباء والياء المشددة قبل الروي في قوافي تائيته: (الأبيَّات / العنبيات / غبيات / القصبيات / عربيات).

(٤) انظر مثلًا: فصل الألف المقصورة من ديوان اللزوم، حيث يغيب الشاعر نغمة الراء تكلفا بإيهام المتلقي أن الروي هو الألف.

يزاد على ذلك، ولكنه جمع في هذا الديوان بين الاكتفاء في بعض القطع برويين كالذال والباء في قوله:

إن عـــــذبَ المـــين بـأفـواهـكـم
فـــإن صـــدقـــي بـــفـــمـــي أعـــــذبُ
طـــلـــبـــتُ لـــلـــعـــالـــم تـــهـــذيـــبـــهـــم
والـــنـــاسُ مـــا صـــفـــوا ولا هـــذبـــوا[1]

وبين المجيء في قطع أخرى بخمسة رويات في نفس القافية فضلًا عن الحروف اللازمة أصلًا، وذلك كقوله:

يـــا أمــــةً فـــي الـــتـــراب هـــامـــدةً
تجـــــاوزَ الـــلـــه عـــن ســـرائـــركـــمْ
يـــا لـــيـــتـــكـــم لـــم تَـــطُـــــوا إمـــاءكـــمُ
ولا دنـــــوتم إلـــــى حـــــرائـــركـــمْ[2]

واللازم في ذلك كله الروي وحده وما يصاحبه أحيانًا من وصل وردف وتأسيس. ومثل هذا التكلف الذي ذمه النقاد[3] وإن كان شاهدًا على تمكنه من أساليب النظم وقدرته على تنكب الإجارة والإكفاء، يكون إضعافًا للقافية إذا لم يأت لتقوية روي مستضعف كالتاء، لأن أهمية الروي في الشعر العربي تتجلى في كونه صوتًا متفردًا يتردد وحده متميزًا في آخر كل بيت، فإن صاحبته أصوات أخرى لازمة فحركات وحروف لين أو شبهها، تتقدمه أو تتأخر عنه فلا يزداد بها في السمع إلا وضوحًا وقوة، أما التزام ما سوى ذلك من الأحرف الصامتة قبله فإنه يجعل قوة القافية التي قد يعجب بها المتلقي عند سماعه الأبيات الأولى تتحول إلى رتابة مملولة تزيده ضجرًا كلما توالت الأبيات.

---

(١) اللزوم: ١/١٠٧.
(٢) نفسه: ٢/٤٨٧.
(٣) انظر المثل السائر: ١/٢٦٧، وخزانة الحموي: ص ٤٣٤.

ولعل من الوهم والتعسف أن يفسر هذا البناء المفتعل لقوافي اللزوم بأنه محاولة جديدة لتشكيل القصيدة العربية، وبأن الشيخ كان (يريد أن يقول: إن الشعر ليس فنًّا عفويًّا يعتمد على الطبع والفطرة)[1]، أو يفسر بأنه تقوية لرنين القواقي بعد الإحساس بضعفها[2]، وظفرٌ بوقعٍ موسيقي رائع[3]، وتوظيف للقيم التعبيرية[4]، كما أن من التعسف أن يعاب عليه أنه (لم يستوح موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد أهل العروض)[5]، وأنه أكثر من تكرار مفرداتها[6] ولم يتحام ما قبح منها وهجر[7]، فالشيخ قد كفى الدارسين مثل هذه الأحكام حين اعتذر عما شاب ديوان اللزوم من ضعف وتكلف، فنفى بذلك عن نفسه أن يكون فيه باحثًا عن مفهوم جديد للجودة، ولم يدع أنه أجاد فيه كما أجاد في السقط.

أما الصنف الثاني فيعد من العيوب التي تحكمها القواعد القياسية ويشير إليها علماء القوافي في مؤلفاتهم، وأعني عيب التجميع وما اصطلحوا على وصفه بالإكفاء والإجارة أو الإجازة.

١ - **التجميع**: وهو لقب محدث لا يستبعد الشيخ أن يكون قدامة قد وضعه[8]، والمراد به الخلل الذي يلحق أوائل القصائد عندما يبنيها الشاعر بناء إيقاعيًّا نغميًّا يتوقع منه المتلقي غير ما يجيء عليه مسموع القافية، لأن المطرد في أشعار القدماء والمحدثين أن أول القصيدة يكون بيتًا مصرعًا تتبع فيه العروض الضرب قافية ووزنًا

---

(١) تاريخ الشعر في العصر العباسي: ص ٢٨٢، النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٩.

(٢) انظر القافية في العروض والآداب / حسين نصار: ص ١٤١، ١٣٨، النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٩.

(٣) أبو العلاء الشاعر في اللزوميات / لرئيف خوري / مقالة / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤١٣.

(٤) انظر البناء اللفظي: ص ٦٨.

(٥) موسيقى الشعر: ص ٢٧٥.

(٦) اللزوميات: دراسة فنية: ص ٥٦٢ / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٦.

(٧) الصورة الشعرية عند المعري لعبد الله عووضة: ص ٥٢٠ / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٨.

(٨) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤. وقد ورد التخميع بالخاء المنقوطة عند التنوخي، لكنه مصطلح لم يشتهر كما توهم بعضهم. انظر مذاهب أبي العلاء: ص ٣٤٢.

وإعـلالا[١] قبل أن تستقل بحكمها لأن (التصريع فـرع)[٢]، أو بيتًا مقفى توافق فيه العروض الضرب مع بقائها على ما تستحقه في نفسـها من الحكم الثابت[٣].

ويصف الشيخ الفرق بين التصريع والتقفية بأنه فرق صناعي لأنه ليس مما روي عن المتقدمين[٤]، ويذكر أن وجه الاستعمال عند المتأخرين أن التقفية تكون لما اعتدل شطراه والتصريع لما هو متشاول الشطرين[٥]. ويتضح من اشتقاق لفظة التصريع أن المقصود منه جعل الصدر والعجز في أول القصائد مصراعين[٦] لباب يعد المدخل الموسيقي إلى البناء الايقاعي، ويُعَرِّف في الحين نفسه بالبناء الصوتي الذي اختاره الشاعر لقوافيه، ولذلك صرح الشيخ بأنْ (ليس للتصريع في غير الأوائل فضيلة)[٧]، لأن أصل البدء به في رأيه أن (القائل أراد أن يعلم السامع أن كلامه منظوم فجاء بكلمة تدل على أنه مقف)[٨].

والعلماء مجمعون على أن ذلك يكون للدلالة على ابتداء القصيدة والإعلام قبل تمام البيت بالأخذ في بناء الشعر[٩] والخروج من المنثور إلى الموزون[١٠]. وقد عيب قول أبي الطيب المشهور (من جهة التصريع، لأنه لا يستعمل إلا في أول القصيدة

---

(١) انظر العيون الغامزه: ص ٥٢، وانظر ص: ٥٣، حيث يقترح المؤلف تعريفًا أدق من هذا. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢، حيث يصف الشيخ التصريع بأنه إرادة من القائل إعلام السامع أن كلامه منظوم، من خلال المجيء بكلمة تدل على القافية، وينقل عن بعض المتأخرين جعله التصريع لما كان شطراه ليسا بالمعتدلين من قبل أن يصرع.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٨.

(٣) العيون الغامزه: ص ٥٣. وانظر العمدة: ١/١٧٣. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢، حيث ينقل عن بعض المتأخرين وصفه التقفية بأنها تكون (لما اعتدل شطراه من قبل أن يكون مقفى)، وانظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣.

(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٦) انظر العمدة: ١/١٧٦.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٨) نفسه: ص ٣٢٢.

(٩) العيون الغامزه: ص ٥٢.

(١٠) العمدة: ١/١٧٤.

لا في حشوها إلا عند الخروج من قصة إلى قصة أخرى وأجيب. بأن هذا هو الأكثر)[1]. وعناية المحدثين به واضحة في أشعارهم لأنه كان لديهم مظهرًا للاهتمام بالشعر والتأهب له[2] والاحتفاء بالمتلقي. وكان أبو تمام الذي اهتم بالتصريع حتى في مقطعاته[3] يرى أن أجمل الأبيات الشعرية ما صرع:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنَّما

يروقكَ بيتُ الشعر حينَ يُصرَّعُ[4]

وقد لاحظ الشيخ أن حرص الطائي على التصريع كان يجره إلى مخالفة المشهور وإرباك العلماء، كقوله مصرعًا:

إحدى بني بكرٍ بن عبد مناهِ

بينَ الكثيبِ الفردِ فالأمواهِ

ولإعجابه بهذا الشاعر كلف نفسه مشقة الدفاع عنه من خلال تأويل هذه المخالفة المربكة كما يتبين من قوله يشرح البيت: (اختلف الناس في رواية هذا البيت، حدث الحسن بن علي الرافقي المعروف بالخالع أنه حضر مجلس أبي سعيد السيرافي، فسأله: كيف تنشد (إحدى بني بكر بن عبد مناه)، فقال الخالع: «مناة» في اللفظ بالتاء على غير التصريع، فقال أبو سعيد: من هاهنا أخذتَ، يعني أنك أخذت هذه الفوائد من عندنا، وكان الخالع يحدث هذا الحديث كالمفتخر به. ولذلك مذهب ووجه لأنهم يحملونه على مثل قول الأول:

---

(١) معجز أحمد: ٣٤٨/١. والمقصود قوله المشهور في وسط القصيدة في صدر البيت: تفكره علم ومنطقه حكم ديوانه: ٣٠/٣.

(٢) العمدة: ١٧٦/١.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤، حيث يصرح أبو العلاء بأن التقفية والتصريع (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات في العدد)، أما في ما جرى مجرى مقطوعة أبي تمام التي يشرحها فترك التصريع فيها لدى الشيخ هو الأعرف.

(٤) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢/٢. وانظر العمدة: ١٧٦/١.

أفـبـعـدَ مـقـتـلِ مـالـكِ بـن زهـيـرٍ
تـرجـو الـنـسـاءُ عـواقـبَ الأطـهـارِ

ومناة تمد وتقصر، وقد قرأ بعض القراء: «ومناءة الثالثة الأخرى» بالمد. وحكى بعضهم أنه رأى قول الحارثي: (ألا هل أتى التيم بن عبد مناءة...) بخط أبي عبيد القاسم بن سلام على مد مناءة. وإذا كان السيرافي يذهب إلى أن البيت غير مصرع فالمد أولى به من القصر، لأن البيت يخلص به من النقص. وبعض الناس يتعمد الوقف على الهاء في قول الطائي: (بكر بن عبد مناهْ)....)[1]. وتدل مخالفته للسيرا في وإشارته إلى من يقفون على الهاء لتجنب التاء المتحركة على أنه كان مقتنعًا بأن البيت مصرع، لكنه لم يجد للتصريع تأويلًا أقوى من افتراضِ تعمُّدِ الوقف عند الإنشاد، والذهاب إلى أن قائلًا لو قال: (إنه سماهم بني عبد مناه بهاء أصلية – أخذه من ناه ينوه إذا انتشر ذكره – لكان ذلك وجهًا قويًّا، وهو أحسن ما يحمل عليه البيت، لأن الشعراء يسمح لهم بتغيير الأسماء إلى ما قاربها كقولهم في ثابت ثبات... والذي بين مناه ومناة متقارب أكثر من قرب عبد الله إلى معبد)[2].

واحتيال الشيخ في الدفاع عن رواية مناه بالهاء، يعود إلى أنه كان واثقًا من أن صفيه أبا تمام اختار صياغة التصريع رغم مخالفتها القياس العلمي لأنه كان مولعًا به، وقد انتهى به هذا الولع إلى أن صرع صدر البيت نفسه جاعلًا إياه قسيمين متنصفين داخل النصف الأصلي، وذلك في قوله:

يـقـول فـيُـسـمـع ويمـشـي فـيُـسـرع
ويـضـربُ فـي ذاتِ الإلـه فـيـوجـعُ

فهذا البيت لدى الشيخ (من عجيب ما جاء في شعر الطائي لأنه أتبع العين الواو في غير القافية، وإنما آنسه بذلك أن العين في آخر النصف الأول وفي آخر النصف

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/٣٤٤.
(٢) نفسه / ش. د. أبي تمام: ٣/٣٤٥.

الثاني، ولا ريب أنه كان يتبع العين واوًا في «يسمعو»، وقد يمكنون الحركة حتى تصير حرفًا ساكنًا مثل ما حكي أن بعض العرب يقول: قام زيدو فيثبت الواو... وذلك رديء مرفوض... وبعض من يتكلم في العروض يذكر هذا البيت ويحمله على أنه جاء بالعين متحركة وليس بعدها واو، ويجب أن يكون الطائي لم يفعل ذلك...)[1]، لأنه كان يقصد إلى التصريع مرة ثانية داخل البيت المصرع نفسه. ولعل إدراك الشيخ للدلالة الفنية لمثل هذا الحرص الشعري على التصريع هو ما جعله يصفه بختم القصائد في قوله:

وخالف ناس في السجايا ليشهروا

كما جعل التصريعُ ختمَ القصائدِ[2]

فيكون قد قصد بالختم العلامة المميزة بالقصيدة من باقي أصناف الكلام. وإذا كان يقصد به الخاتمة أي نهاية القصيدة، فإن ذلك سيكون إيماء إلى أن بعض الشعراء قد يخالفون العادة فيجعلون التصريع إعلامًا بنهاية القصيدة عوض الإعلام ببدايتها، ونجد هذه المخالفة في قصيدة[3] لمعاصره مهيار الديلمي افتتحها بقوله دون تصريع:

أرأيتَ أم حبست لحاظكَ عبرةٌ

طللاً لسعدةَ بالمحصبِ أوقصا

وختمها بقوله مصرعًا:

واستمتني رقي فبعتك مرخصًا

عن رغبةٍ وكواهب من أرخصَا

ورغم عناية الشعراء بالتصريع وكون المصطلح قد استعمل في الكلام القديم[4]، لم يكن تركه مذهبًا متحامى في المتن الشعري القديم، فأكثر شعر ذي الرمة غير

---

(١) ذكرى حبيب: / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٢٦. وانظر البيت في نفس الشرح: ٢/٣٢٦.

(٢) اللزوم: ١/٣٦٢.

(٣) ديوان مهيار: ٢/١٤٥ - ١٤٨.

(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٢٢، حيث قول الشيخ: (وقد استعمل التصريع في الكلام القديم).

مصرع الأوائل، و(هو مذهب الكثير من الفحول)[1]. والشاعر الذي لا يصرع قصيدته يكون (كالمتسور الداخل من غير باب)[2]، لكن ذلك وإن دل على قلة الاكتراث بالشعر[3] لا يعد عيبًا. ويربط الشيخ بين كثرة الأبيات والتصريع والتقفية، فيذهب إلى أنهما (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات في العدد)[4]، أما ما قلت فيه الأبيات فترك التصريع فيه لدى الشيخ أعرف[5] وأشهر، ولذلك فمنشأ التجميع باعتباره عيبا ليس ترك التصريع، ولكنْ مفاجأة المتلقي ببناء صوتي يخالف ما توقعه، وذلك بأن (يبتدئ الشاعر بالبيت وكأنه يريد التقفية أو التصريع ثم لا يفعل، كما قال عمرو بن شأس:

تذكرتُ ليلى لاتَ حين ادكارها
وقد حني الأصلاب ضُلٌّ بتَضْلال

... ألا ترى أنه لما قال: «لات حين ادكارها» جاز أن يقول في آخر البيت: «نهارها»، ويبني القصيدة على الراء، إلا أنه لم يأت بذلك. فهذا يقال له التجميع)[6]. وعد هذا تجميعًا يعود إلى أن لفظة «ادكارها» في العروض قد توافر فيها من عذوبة الراء وباقي شروط القافية المتمكنة ما يسمح لوزنها الصرفي الإيقاعي ورائها بأن يتكررا في الضرب، لتكون النهاية النغمية التي تصاغ على صورتها كل النهايات اللاحقة. وقد صرح ابن رشيق بأن (من الشعر غير المصرع ما لا يجوز أن يظن تجميعًا، وذلك نحو قول ذي الرمة...:

أأن ترسمت من خرقاء منزلةً
ماءَ الصبابةِ من عينيك مسجومُ

---

(١) العمدة: ١/١٧٦.
(٢) نفسه: ١/١٧٧.
(٣) نفسه: ١/١٧٥.
(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦٠.
(٥) نفسه / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦٠.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤. وانظر العمدة: ص ١٧٧.

لأن القافية من عروض البيت غير متمكنة ولا مستعمل مثلها، وإن كان استعمالها جائزًا لو وقع)[١]. ويشبه ما ذكره أبو العلاء في «ادكارها» تهييء جميل القافية على الحاء ثم صرفه إياها إلى اللام[٢]، وتهييء حميد بن ثورالقافية على التأسيس ثم انصرافه إلى قافية غير مؤسسة[٣]، ورغم ذلك تظل هذه الأمثلة صورًا غير صريحة للتجميع، فأصحابها لم يقيدوا أنفسهم بما يدل على أنهم جعلوا العروض موضع تصريع أو تقفية لأن حكمهما ثابت. أما الصور الصريحة لهذا العيب فتظهر في الأبنية التي يجعل فيها الشاعر العروض تابعة للضرب وزنًا وعلة، ثم يخرج في الضرب إلى روي جديد كقول الشاعر:

ونـحـــنُ جلبنـا الخـيـلَ يـوم نـهـاونـدَ

وقـد أحـجـمـتْ منـا الخـيـولُ الـصـوارمُ

وقول الآخر:

تـراهــا عـلـى طـــول الـبــــلاء جـديــدًا

وعـــهــدُ المــغــانــي بــالحــلـــــومِ قــديمُ

فالبيتان[٤] من الطويل وعروض هذا الوزن مقبوضة وجوبًا إلا في بيت التصريع، وقد وردت في البيت الأول صحيحة مقبوضة كالضرب وفي الثاني محذوفة كضرب البيت، ولا يجوز هذا إلا عند التصريع، وهو ما بدأ به الشاعران، لكن خروجهما في الضرب إلى روي آخر يعد تراجعًا عن اختيار نغمي أصبح كالملزم، وهذا التراجع هو المقصود بالتجميع لدى العلماء. ولعل أقبح صوره الصورة التي تكون فيها العروض تابعة لضربٍ تَهَيَّأَ ثم أُبْطِلَ كقول النابغة الذبياني:

جــزى الــلــهُ عـبـسًـا عـبـسَ آل بـغـيـضٍ

جــزاءَ الـكـلابِ الـعـاويـاتِ وقـد فَـعَـلْ[٥]

---

(١) العمدة: ١/١٧٨.

(٢) في قوله: يابُثْنَ إنك قد ملكت فأسجحي ... وخذي بحظك من كريم واصل. انظر العمدة: ١/١٧٧، وانظر ديوانه: ص ١٧٩ / حسين نصار.

(٣) في قوله: سل الربع أنى يممت أم سالم ... وهل عادة للربع أن يتكلما.

(٤) انظر العيون الغامزة: ص ٥٣.

(٥) رواية البيت في الديوان الذي صنعه ابن السكيت/ تحقيق شكري فيصل: ص ٢١٤: (جزى الله عبسًا في المواطن كلها..) بقبض العروض هروبًا من التجميع، ويروى أيضًا: (.. آل بغيِّضٍ) بصيغة التصغير للهروب من نفس العيب.

فعروض الطويل كما أوضحت مقبوضة وجوبًا، وحذفها في البيت ينبئ بأن الضرب سيكون محذوفًا، لكن ما يفاجأ به المتلقي أن الضرب مقبوض، وقبضه يلزم بأن تكون العروض مقبوضة صرع البيت أم لم يصرع، ولذلك اعتبر ابن رشيق(١) هذه الصورة من أشد أنواع التجميع قبحًا.

إن شناعة التجميع عندما يكون صريحًا تعود إلى أن الشاعر يضلل المتلقي ويربكه حين يجعل آخر الصدر ينبئ ببناء صوتي يُنْتَظَرُ، والعجز يُنْهَى ببناء آخر غير الذي تُوُقِّعَ. وتظهر عناية الشيخ بالتصريع والتقفية جلية في أشعار السقط، فثلثا قصائد هذا الديوان – خلافًا للدرعيات – جاءت مصرعة (٥٥ ق / ٣٢ ٪)، والسقطيات القليلة التي لم يصرعها الشيخ مقطوعات قليلة الأبيات (٢) أو بقية من قصائد ضاعت أوائلها أو حذف الشيخ مطالعها(٣)، أو أشعار إخوانية لم تتوافر لها شروط التقصيد، وأعني بذلك المعايير الفنية الثابتة التي يستمد منها أهل الصناعة مفهوم الجودة، كالأغراض الشعرية المعروفة والبناء الثلاثي الموروث.

ويبدو أن الدرعيات بموضوعها الواحد وبنائها الأحادي قد ابتعدت رغم جودتها عن بعض هذه المعايير مما جعل التَّصريعَ فيها وتركَه سيانِ، فما لم يصرع من درعياته بلغ (ست قطع/١٩ ٪). ورغم هذه الكثرة نجد في أوائل كل واحدة منها مُسَوِّغًا لترك التصريع يُبعِدُ عن المطلع شبهة عيب التجميع، فبعضها مقطوعات، وتركُ التصريع في ما قلت أبياته أشهرُ لدى الشيخ من تفريعها كما تبين، وبعضها اسْتُهِلَّ ببيت مداخل لحسن ذلك في بعض الأوزان كالخفيف، وموضع التصريع في مثل هذه الأبيات يكون مفتقرا إلى بقية الكلمة التي ترد في أول العجز كقوله:

---

(١) العمدة: ١/١٧٧.

(٢) انظر: س. الزند /ش: ص ٣٩٠، ٤٠٢، ٤٠٣، ٦٤٩، ٦٥١، ٦٥٣، ٨١٠، ٨٢٢، ٨٣٦، ١٠٢٨، ١٠٦٧، ١١٤١، ١٠٨٧، ١١٥٠، ١٣٢١، ١٤٧٦، ١٦٨١، ١٦٨٣، ١٦٩٢، ١٦٩٦، ٢٠١٩، ٢٠٢٨، ٢٠٣٠، ٢٠٣١، ٢٠٣٢، ٢٠٣٣، ٢٠٣٤.

(٣) انظر ما تقدم: ٢/١٠١، والتنوير: ٢/١٦، وشرح البطليوسي / ش: ص ٧٦٦.

يـــا لمـــيـــس ابـــنـــة المـــضـــلـــ

ــــلِ مُــــنِّـــي بـــــزادِ[1]

وقوله:

صنتُ درعي إذ رمى الدهر صرعيَ

بما يترك الغني فقيرا[2]

ومنها ما بني آخر العروض فيه على حرف يضعف رويًّا فيحد من تمكن القافية، كالتاء في قوله:

أعاذلُ إني إن يزد جاهليةً

شبابي يزد في جاهليته عِلمي[3]

وكنون الوقاية في قوله:

أراني وضعتُ السرد عني وعزَّني

جَوادي ولم ينهضْ إلى الغزو أمثالي[4]

لكن التاء والنون عندما تجتمعان في العروض تقويان وتصبحان صالحتين للتقفية، فيقفي البيت كما فعل في قوله:

رأتني بالمطيرة لا رأتني

قريبًا والمخيلة قد نأتني[5]

ومن هذه الدرعيات غير المصرعة ما خالفت العروض فيها الضرب وثبتت على حالها ثبوتًا يستوي عنده توقع التصريع وعدمه كقوله:

---

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٤٢.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٤.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢.

(٥) نفسه / نفسه / ص ١٧٠٧.

أعــرتــكَ درعـــي ضــامــنًــا لــي ردَّهـــا

كـصـفـوانَ لــمــا أن أعـــارَ مــحــمَّــدا[١]

وقوله:

مـــا نــخــلــتْ جــارتـــنـــا ونُهـــا

يـــومَ تـــراءت بـكـثـيـبِ الـنـخـيـلْ[٢]

وإذا احتكمنا إلى تصور الشيخ للتجميع، وجب حمل هذين البيتين وما أشبههما - إذا لم تكن أوائل القصائد قد ضاعت - على هذا العيب كما يحمل عليه قوله:

سـرى حــين شـيـطـانِ الـسـراحـينِ راقـدُ

عـــديمُ قـــرًى لــم يـكـتـحـلْ بـــرقـــادِ[٣]

لجواز قوله في الضرب: راشد وعامد وواعد وحامد وجامد... فتكون القافية مؤسسة مضمومة، إلا أن تكون الصورة التي مثل بها للتجميع مما يسهل منه، فيُقْبَلُ محمولًا على ما لم يُعَبْ من الأشعار التي جاءت غير مصرعة.

أما اللزوميات فقد جاء التصريع فيها في مثل قوله:

مــنـــازلُ المـجــدِ مـــن سـكـانِـهـا دثـرُ

قـد عـثـرتـهـمْ صـــروفُ بـالـفـتـى عـثـرُ[٤]

لكن ما صرع منها رغم كثرتها جد قليل.

وقد لاحظ بعض النقاد[٥] كثرة القصائد المصرعة في السقط فنسب الشيخ إلى الحرص على التصريع في شعره، ثم ألزمه هذا الحكمُ المعمم بأن يجعله في اللزوميات

---

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩١٦.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٩.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢.

(٤) اللزوم: ١/٤٣٣.

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣٠.

أيضًا كثير التصريع[1]، فبالغ ذاهبا إلى أنه «فضلًا عن ورود التصريع في المطالع يرد أيضًا في أثناء القصائد كما في لزوميته التي مطلعها:

تـــــرنَّم فـــي نـــهـــارِكِ مـسـتـعـيـنًـا

بـــذكـــرِ الـــلـــهِ فـــي المـــتـــرنمـــاتِ

إذ تكرر التصريع فيها نحو ست مرات»[2] حسب زعمه.

وهو يقصد مجيء الشيخ في نفس اللزومية بصدور تنتهي بـ: (قائلاتٍ وباعثاتٌ وفاجعاتٌ وجارياتٌ ورائحاتٍ وسائلاتٍ)[3]، وهي نهايات بعيدة عن أن تعد تصريعًا حتى تعد شاهدًا على تكراره.

ففضلًا عن أن القطعة نفسها غير مصرعة، فإن ورود هذه الكلمات على صيغة جمع الإناث مثل القافية في الضرب لا يسوغ اعتبارها تصريعًا، وذلك لأن إعرابها مختلف فإذا عدت تصريعًا حمل على الإقواء، ولأن القافية مبنية على التاء المردوفة رويًّا مع التزام الميم قبلها، ولزوم هذين الحرفين يفرض أن يكون التصريع مبنيًّا عليهما، بينما تفتقر الكلمات التي اعتقدها تصريعًا إلى الميم، بل وإلى التمكين الذي يسمح بجعلها قافية، فأشعاره في ديوان اللزوم وغيره لا تتضمن أية قافية على وزن فاعلات، مما يدل على عدم تمكنها لديه.

ويبدو أن حديث بعض النقاد عن التصريع في شعر الشيخ يفتقر إلى المعلومات المدرسية الأولية التي لا يستغني عنها الباحث المبتدئ في مثل هذه القضايا الشعرية، فالسعدني يرى أنه في لزومياته «لم يكتف بتصريع المطالع بل صرع مقطعات وقصائد كاملة»[4]، ويمثل لتصريع أبيات المقطوعة كلها بقوله:

---

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣١.

(٢) انظر نفس المرجع: ص ٤٣١ – ٤٣٢، وانظر اللزوم: ١/٢٣١.

(٣) انظر اللزوم: ١/٢٣١ إلى ٢٣٩.

(٤) البناء اللفظي في اللزوميات: ص ٥٠. وانظر: ص ٥١.

الحــــرصُ فــي كــلِّ الأقــانـــين يـصـم
أمــــا رأيـــــت كـــل ظـــهــر يـنـقـصـمُ
وعــــــروةٌ مـــن كـــل حـــي تـنـفـصـم
أمـــا سـمـعـت الحـــادثـــات تـخـتـصـمُ
أم حــبُّـكَ الأشــيــاءَ يـعـمـي ويـصــمُّ[1]

كما يمثل لما أسماه «القصيدة برمتها» بقول الشيخ:

شــــرٌّ عـــلــى المـــــرأة مـــن حــمـامــهــا
إرســــالــــكَ الــفـــاضـــلَ مـــن زمـــامــهــا
ومــشــيــهــا تــــضــــربُ فـــي أكــمــامــهــا
يـــفـــوحُ ريّــــا الــطــيــبِ مـــن أمــامــهــا
أوفــــى بمـــا تــعــقــد مـــن ذمــامــهـــــا[2]

ثم يعتذر عنه رادًّا ذلك إلى عاهته، ويردد نفس الحكم والعبارة فيصرح بأن أبا العلاء لم يكتف «بتصريع المطالع وبعض الأبيات بل صرع قصائد كاملة كما في لزوميته: (شرعلى المرأة من حمامها)....»[3]، ثم يعيب عليه ذلك مصرحًا بأن تكرار «التصريع في كل أبيات القصيدة غير مستحب عند ابن سنان الخفاجي تلميذ أبي العلاء، وعند أكثر النقاد القدامى»[4].

ولا يحتاج القارئ إلى أي مجهود للكشف عما في هذه الأحكام من أخطاء فاحشة وبعد عما يقتضيه البحث العلمي من رصانة واحتراس، فما يعتبره الناقدان

---

(١) انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٥٠. وانظر اللزوميات: ٤٨٢/٢. وقد أورد الناقد قافية تنقصم مصحفة (تنقسم) رغم لزوم الشيخ الصاد فيها.

(٢) البناء اللفظي في اللزوميات: ص ٥٠ – ٥١، وانظر اللزوميات: ٤٧١/٢. وقد أورد الناقد لفظة أوفى مصحفة (أوى).

(٣) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣٢. وقد أثبت الناقد بعض أشطر هذه اللزومية مصحفة.

(٤) نفسه: ص ٤٣٢. وننبه على أن الناقد يكرر نفس ما قاله السعدني في الصفحة ٥١ من الكتاب المذكور.

أبياتا مصرعة – أي صدورًا وأعجازًا – ليست إلا أشطرًا من الرجز، كل شطر منها بيت غير متنصف عروضُـهُ هي نفسها ضربُـه[1] كما يتبين من قول الشيخ نفسه:

منعتْ من القسمِ الحقوقُ كأنَّها
رجزٌ تهافتَ ما له أنصافُ[2]

وحق كل شطرين اعتبرهما الناقدان بيتًا مصرعًا مكونًا من صدر وعجز أن يُعَدّا بيتين اثنين، لأن كل شطر في الرجز يعتبر بيتًا مستقلًا بنفسه وإن ذهب نصفه.

ودفعًا لمثل هذا الخلط تعمد معظم الشعراء والرجاز جعل عدد الأشطر فرديًّا، حتى ينتبه من يجعلها صدورًا وأعجازًا إلى أن البيت الأخير صدر بدون عجز أو عجز بدون صدر، أي إلى أنه شطر غير متنصف، وهذا البناء العددي الفردي غير الزوجي للأشطر هو حال اللزوميتين اللتين احتج بهما السعدني، وتبعه أبو شاويش في احتجاجه بإحداهما على أن الشيخ لشغفه بالتصريع كان يصرع كل الأبيات في بعض المقطوعات والقصائد.

والأمر أهون من ذلك، فالميمية المطلقة أرجوزة من ١٧ شطرًا وليست قصيدة من ثمانية أبيات ونصف بيت كما توهم الناقدان، والميمية المقيدة أرجوزة من تسعة أشطر لا أربعة أبيات ونصف بيت كما اعتقد السعدني، ولم يثبت في تاريخ الشعر العربي أن شاعرًا بنى قصيدته على عدد من الأبيات الكاملة وختمها بنصف بيت.

أما التصريع الذي اعتقد الناقدان أن الشيخ بالغ فيه فلا وجود له في هاتين الأرجوزتين، لأن من خصائص المشطورات امتناع التصريع فيها كما أوضح ذلك الشيخ نفسه في قوله:

---

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٧٠.

(٢) اللزوم: ١٥٨/٢. وقد علق الناشر على البيت بإشارته إلى أن وجه الشبه غامض، بينما المقصود أن شطر الرجز لا يقبل التنصيف.

ودادي لـكـمْ لـم يـنـقـسمْ وهــو كـامـلٌ
كـمـشـطـورِ وزنٍ لـيـسَ بـالمـتـصـرَّعِ[١]

والثابت لدى العلماء أن الشعر كله يصرع «إلا المشطور من الرجز والسريع فإنه لا يصرع لأنه على ثلاثة أجزاء»[٢].

إن ترك التصريع في اللزوميات هو السمة الغالبة، والعلة في ذلك أن الاكتراث فيها بالجودة قليل، وأنها في معظمها مقطوعات معدودة الأبيات أو مطولات تعد فنيًّا في حكم المقطعات[٣] وإن طالت، لافتقارها إلى نمطية التقصيد - أي البناء الشعري ذي الأغراض المركبة - كما يتبين من طبيعة مقطوعاته اللزومية المطولة[٤].

إن ترك التصريع في المقطوعات - كما تبين- هو الأعرف والأحسن لدى الشيخ[٥]، أما قوله في سقطية من أربعة أبيات:

حـــيِّ مـــن أجـــلِ أهـــلـــهـــنَّ الـــديـــارا
وابـــكِ هِـــنـــدًا لا الـــنـــؤيَ والأحـــجـــارا[٦]

فلا يعد التصريع فيه مشكلًا، لأن المقدمة تنبئ بأن هذه الأبيات الأربعة بقية من قصيدة طويلة ضاعت أو أسقطها الشيخ نفسه بعد توبته من الشعر كما أسقط كثيرًا من أشعار شبابه[٧]، وبذلك نرجع زهده في تصريع اللزوميات إلى كون هذا الديوان ديوان مقطوعات قصيرة ومطولة لا ديوان قصائد وإن كثرت أبيات بعضها.

---

(١) سقط الزند / ش: ص ١٥٤٧.
(٢) شرح البطليوسي/ ش: ص ١٥٤٧. وانظر التنوير: ١١١/٢.
(٣) انظر تفصيل القول في ذلك في ما يأتي.
(٤) انظر مثلًا لزوميته: أتت جامع يوم العروبة جامعًا ... تقص على الشهاد بالمصر أمرها. اللزوم: ٤٩٢/١.
(٥) انظر ما تقدم، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤، حيث يصرح بأن التصريع في المقطوعات هو الأعرف.
(٦) سقط الزند / ش: ص ٦٥٢.
(٧) انظر تفصيل القول في ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.

٢ - **الإكفاء والإجارة:** اصطلح العلماء[١] على وصف اختلاف حروف الروي في القصيدة الواحدة بالإكفاء والإجارة أو الإجازة.

ويضطرب هذا الاصطلاح لدى بعض العلماء فيقصد بالإكفاء الإقواء[٢] وبالإجازة سناد التوجيه[٣]، فقد نبه أبو العلاء[٤] على أن ابن دريد يسمي هذا السناد الإجازة بالزاي المعجمة، وقد ورد هذا المصطلح لدى الشيخ نفسه بمعنى سناد التوجيه[٥]، لكن استعماله مصطلحي الإكفاء والإجارة يظل في مؤلفاته مرتبطًا بالمفهوم المشهور أي اختلاف حروف الروي.

ورغم ذلك نجد بعض الالتباس في المفهوم الدقيق لهذه المصطلحات لديه، فهو يقول في مقدمة اللزوم متحدثًا عن عيوب القوافي: «وإذا اختلف الروي فكان مرة دالًا ومرة ذالًا أو سينًا أو شينًا أو نحو ذلك من الحروف المتقاربة، فهو الذي يسمى الإكفاء»[٦]، ومثل لذلك برجز جمع فيه صاحبه في القوافي بين «ميسا وريشا وجيشا»، إلا أنه سكت عن الإجارة ولم يشر إليها في هذه المقدمة لا اصطلاحًا ولا مفهومًا.

ويرد مصطلح الإكفاء بنفس المفهوم أي اختلاف الحروف المتقاربة المخارج في قوله: «... فأشبه المتعوض من البر بالشعير من أكفأ في القوافي فجاء بالميم مع النون، والدال مع الطاء»[٧]، لكنه يستعمل نفس المصطلح وهو يقصد الحروف المتباعدة، وذلك في قوله «...فمثله مثل من أكفأ فجاء بحرف لا يقارب الأول كما أنشد سعيد بن مسعدة:

(١) انظر شرح التبريزي/ ش: ص ٥٨١ - ٥٨٢، والإقناع: ص ٨١، والعقد الفريد: ٢/٥٠٧، والعمدة: ١/١٦٦، والعيون الغامزة: ص ٩٢ و٩٤.

(٢) انظر الشروح: ص ٥٨١، وقول الشاعر: بناة الشعر ما أكفوا رويًّا ... ولا عرفوا الإجازة والسنادا.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٨.

(٤) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر جمهرة اللغة: ٣/٢٢٤، حيث يمثل ابن دريد للإجازة بجمع الشاعر في قوافيه بين صُبُرْ وقَرْ، وهذا العيب هو نفسه ما يسميه بعض العلماء بسناد التوجيه.

(٥) ص. والشاحج:ص ٥٣٨،حيث قوله: «ألغزتها عن الإجازة في الشعر،وهو اختلاف حركة ما قبل حرف الروي في الشعر المقيد».

(٦) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٤.

فقال لخليهِ ارحلا الرحلَ إنني

بعافيةٍ والعاقياتُ تدورُ

فبيناه يشري رحلَهُ قال قائلٌ

لمن جملٌ رخوُ الملاطِ نجيبُ»[1]

ثم يعبر عن هذا المفهوم بمصطلح الإجارة في قوله: «ألغزتها عن الإجارة في الشعر وهي مثل قول الراجز:

باتتْ وباتَ ليلُها نَبَا دَبَا

يتبعنَ محبوكَ القزالِ أخدبَا

فهو أخٌ لهذه وعَمُّ تَا»[2]

ويستشف من هذا الإطلاق والتقييد في الاستعمال أنه يميل إلى استعمال مصطلح الإكفاء مقصودًا به اختلاف الروي تقاربت الحروف أم تباعدت، وعلى هذا يجب أن يحمل استعماله «أكفأ» و«إكفاء» في مؤلفاته، إلا إذا قيد المفهوم بالشرح أو بذكر مصطلح الإجارة، فالإكفاء هو المصطلح الذي يتردد في كلامه شعرًا كان كقوله:

أكفئ سوامكَ في الدنيا مُياسرةً

وأعرِضنْ عن قوافي الشعر تُكفئُها[3]

أم نثرًا كقوله: «... كما صين الروي عن إقواء أو إكفاء»[4]، وقوله: «لست أحمده على مجانبة إقواء أو إكفاء، ولا أعد ذلك في الغريزة من الوفاء»[5].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٥.

(٢) نفسه: ص ٥٣٨.

(٣) اللزوم: ١/٤٩.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٢٢١.

(٥) نفسه: ص ١١٩.

ولعل اكتفاءه بهذا اللقب يعود إلى أن من خالفوا بين رويات القصيدة لم يجيئوا في معظمهم إلا بالحروف المتقاربة، وأيًّا كان مفهومه فاختلاف الروي – لديه – عيب يجب أن تصان[1] عنه القوافي لإخلاله ببنائها الصوتي.

وهو في تصوره لحدود هذا العيب لا يقف عند المخالفة الصريحة بين الحروف التي يكون منها الروي، ولكنه يتجاوز ذلك إلى رفضه هذه المخالفة حتى في صورتها الخفية التي تحجبها لغة الإنشاد.

فقول الراجز:

يـــا قـبــح الـلـــه بـنــي الـسـعــلاة

بــنــي يـــربـــوعَ شِـــرار الـنـــاتِ

لـيـسـوا بــأخـيـــارٍ ولا أكـيـــاتِ

سليم في ظاهره من العيوب لأن أشطره جاءت كلها على روي التاء، لكن الشيخ يرفض ذلك ويلحقه ضمنيًّا بالإكفاء لأن الراجز في رأيه «أراد «الناس» و«أكياس» فجعل السين تاء لتكون مع تاء السعلاة، وهذا عند أهل العلم من عيوب الشعر، وبعضهم يسميه البدل لأنه أبدل من الحرف سواه»[2]، فكأنه خالف ثم أخفى المخالفة بالإبدال، ويعبر الشيخ عن عيب البدل هذا بالقلب في وصفه للوزير المغربي بأنه شاعر مجيد «ليس رويه بمقلوب»[3].

وقد كان الشيخ مقتنعًا بأن فصحاء الأعراب في كل عصر منزهون عن مثل هذه العيوب:

بُـــنَـــاةُ الـشـعـرِ مـــا أكـفـوا رويًّـــا

ولا عـرفـوا الإجـــارَةَ والـسِّـنَــادا[4]

---

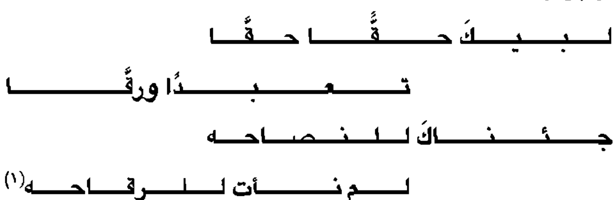
(١) انظر قولته السابقة: «كما صين الروي عن إقواء وإكفاء».

(٢) ضوء السقط: ورقة ٤٨ أ/ تحقيق: ص ١٤٣. وانظر الفصول والغايات: ص ٢١٠، وشروح السقط: ص ١١٦٨.

(٣) رسالة الإغريض/ رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٤) سقط الزند / ش: ص: ٥٨١.

لكنه لا ينفي أن القدماء قد جاءوا بما اختلفت قوافيه تبعا لنوع البناء كما ورد في تلبية بكر بن وائل:



لبيكَ حقًّا حقًّا
تعبُّدًا ورقًّا
جئناكَ للنصاحه
لم نأتِ للرقاحه[1]

وما اختلفت قوافيه من النظم لا يمكن أن يكون لديه إلا شاهدًا على ضعف الغريزة والبعد عن أشرف القول، ولذلك نجده يستضعف التسميط المنسوب إلى امرئ القيس الذي جمع فيه صاحبه في قوافي نفس المنظومة بين الجيم واللام والميم والألف المقصورة [2]، وينفي عن هذا الشاعر الفحل أن يكون قد سلك هذا القري، لأن غريزته كانت أسلم من أن تنزل إلى مثل هذا الضعف وتخالف بين الرويات.

وأعد من باب تحصيل الحاصل التنبيه على أن أشعار الشيخ قد برئت كلها من مثل هذا الضعف ونزهت عنه فضلًا عن الإكفاء والإجارة من حيث هما عيب صريح، لكن ما يلفت النظر في منظومه بيتان مثل بهما للرجز الأول في جامع الأوزان وهو ديوان تعليمي كاللزوم، وبدا فيهما كأنه تعمد الجمع في نفس الشعر بين بناء الصدر على قافية طائية مؤسسة مفتوحة، وبناء العجز على أخرى بائية مؤسسة مكسورة المجرى، كما هو واضح في قوله:

ما للغرابِ لا يزالُ ساقطًا
وليسَ في مسقطِهِ بناعبِ
أقامَ عشرًا ما أراه ماقطًا
وسترَ الأرض عن الطوالبِ[3]

---

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٦.

(٢) نفسه: ص ٣١٨ – ٣١٩.

(٣) انظر التنوير: ١٢/١.

ولم يورد الخويي بيتًا ثالثًا لهذين حتى نتأكد من أن الشيخ قصد إلى تجريب اختلاف القوافي، أو أن ذلك كان مجرد اتفاق في البيتين الأولين، أو أنه أسلوب شعري منسي يشهد بناء القافية في قصائد الشعر النبطي على أنه استعمل.

ثانيًا - البناء الكمي النغمي:

ونقصد به الحدود التي يمكن أن تمتد إليها القافية نتيجة ما يجمعه الشاعر فيها من أصوات اتفق العلماء بأحكام القوافي على وصفها باللوازم[١]، وهي في معظمها[٢] حروف وحركات يكون الشاعر قبل النظم مخيرًا بين ركوبها وتركها، إلا أن مجيئه بها في بيت واحد من المنظومة ولو تأخر يصبح ملزمًا له بالمجيء بها في كل الأبيات، وإلا عد ذلك عيبًا مخلًّا بالبناء النغمي للقوافي.

ويرسم الشيخ الحدود الفنية الدقيقة لهذا البناء وتوزيع اللوازم فيه من خلال تتبعه النقدي لما يسميه «المنزلة والمنازل»، ويقصد بهذا الاصطلاح موقع الحرف[٣] أوالحركة[٤] من القافية، وعدد الأصوات التي تفصله عما يصفه بانقضاء البيت.

فالحروف اللازمة لديه خمسة «لهن اثنتا عشرة منزلة: للروي ثلاث، وللتأسيس ثلاث، وللردف ثلاث، وللوصال اثنتان، وللخروج واحدة»[٥]، والحركة اللازمة لها أيضًا: «اثنتا عشرة منزلة: للرس ثلاث... وللحذو ثلاث... وللإشباع منزلتان... والتوجيه له منزلة واحدة... والمجرى لها منزلتان... والنفاذ له منزلة واحدة... وذلك اثنتا عشرة منزلة...»[٦].

---

(١) انظر العقد الفريد: ٤٩٧/٥، والعيون الغامزة: ص ٩١ وما بعدها.

(٢) يختص الدخيل دونها بقيمة زمنية غير صوتية تسمح بالمجيء بعدة أحرف قبل القافية يكون زمن النطق بها مساويًا لزمن الحركة، ويختص الروي بكونه صوتًا يفتقر إليه البناء الشعري خلافًا لها، لأنها لا تصبح لازمة إلا إذا أتى بها الشاعر في أحد الأبيات.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ٦/١ - ١٤.

(٤) نفسه: ٢٤/١ - ٢٦.

(٥) نفسه: ١٥/١.

(٦) نفسه: ٢٥/١.

وغاية الشيخ من وضع الحدود القصوى والدنيا للامتداد الكمي للقافية، إرشاد الشاعر إلى الأصوات التي تصبح ملزمة له إذا ركبها ولو في قافية واحدة، والأصواتِ التي يعد متبرعًا بها ولو ألزم بها نفسه في قوافي القصيدة كلها، إلا أن اهتمامه بذلك لا يعود إلى هذه الغاية التعليمية فحسب، ولكن إلى أهميتها في البناء الفني للقافية.

فقد عرف في اللامع العزيزي بقوافي أبي الطيب كما عرف بأوزانه، لكن ذلك لم يكن من خلال تتبع رويات القوافي، ولكن من خلال تتبع امتدادها النغمي وتصنيفها حسب بنائها الكمي، فالقوافي المقيدة في الشعر العربي ثلاث، وقد «استعمل أبو الطيب منها اثنتين وهما المجردة والمردفة... والقوافي المطلقة ست استعمل منها خمسًا: المطلقة المجردة... والمؤسسة المطلقة.... والمطلقة المردفة... والقافية التي لها نفاذ ... والقافية المردفة التي لها نفاذ... ولم يستعمل القافية السادسة وهي المؤسسة التي لها نفاذ»[1].

وتوجيه المتلقي نحو الحيز النغمي الثابت الذي تشغله القافية في أبيات القصيدة دليل على أن إحكام بنائها الفني لا يتجلى في تجويد البناء الصوتي فحسب، ولكن في اختيار البناء الكمي المناسب لكل وزن أو ضرب.

إن المفهوم الدقيق لهذا البناء يكمن في تحديد العلاقة النغمية التي تربط الروي بما بعده وببعض ما قبله من حروف وحركات، ويتبين من حديث الشيخ عن المنازل أن الامتداد الكمي لأية قافية في الشعر العربي يحدده ما يجيء الشاعر به فيها من إطلاق أو تقييد، وردف أو تأسيس، ووصل وخروج، وما يصاحب ذلك من الحركات، إلا أن المجيء بذلك يكون في رأيه مقيدًا بخصيصة الضرب الذي يركبه، ولذلك بدا حريصا في ديوانه التعليمي جامع الأوزان على ذكر الصورة الكمية التي تناسب كل ضرب ولا تخل بالبناء الايقاعي النغمي، ومثال ذلك قوله: «للضرب الأول من الطويل

(١) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٦ – ٦٠٨.

أربع قواف: المطلقة المجردة، مثل قول القائل (ألا يا اسلمي ياهند هند بني بدر)، والقافية المردفة، مثل قول امرئ القيس: (ألا انعم صباحًا أيها الطلل البالي)، والمقيدة المجردة، وذلك مفقود في الشعر القديم والمحدث، وربما جاء به المحدثون على النحو الذي يسمى مقصورا ... والقافية المقيدة المؤسسة مثل أن يكون «العانلْ والقائلْ»، وذلك مرفوض متروك»[1].

ويتبين من هذا الحصر أن الشاعر مطالب لديه بأن يكون حذرًا في بناء قوافيه كَمًّا ونِغَمًا، نظرا للارتباط الفني اللطيف الذي قد يكون بينها وبين الوزن، فالتقييد والوافر – في رأي الشيخ – لا يجتمعان في الشعر العربي إلا على ضعف[2]، والردف لازم في أضرب بعينها من تسعة أوزان أو عشرة[3] يجتمع في آخرها ساكنان، وفيما يقارب هذا العدد من أوزان أخرى يكون فيها الروي مطلقًا[4]، لأن ذلك «أحسن بها عند السماع وأسلم لها في اللفظ»[5].

ووصف البناء الكمي بأنه نغمي لا يعني أنه ليس إيقاعيًّا، فعدد الحروف والحركات فيه ثابت، لكنه ثبات زمني مصحوب بثبات صوتي أو نغمي لأن الألف عند الردف أو التأسيس هي الألف في كل القوافي، وهاء الوصل فيها تظل هي الهاء، ومجرى الروي هوهو، والوصل المتولد منه كذلك، وهذا ما يجعل ما بني عليها من قواف صورة كمية نغمية يقيس الذهن زمنها ويحس السمع بأصواتها، خلافا للبناء الكمي الايقاعي أو البناء الزمني المجرد كما سنوضح[6].

---

(١) جامع الأوزان/ عن الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٧ – ٥٣٨.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٣٨، وما تقدم: الفصل السابق.

(٣) اختلف العلماء في عددها. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣، والعقد الفريد: ٥/٥٠٩، والعروض والقافية: ص ١٨١.

(٤) نفسه: ص ٤٦٣. وانظر العروض والقافية: ص ١٨٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢.

(٦) انظر مبحث البناء الكمي الايقاعي.

وينقل الأخفش عن الخليل ما يفيد أنه حدد الصور النغمية المحتملة لبناء القوافي ووضع لها أسماء من الأفعال منها (فَيْعل وفاعل وفال وفيل)، فجعل كل واحد منها ذا قافية[1].

وتشير الصيغة الأولى إلى القافية المجردة المطلقة التي يكون فيها الساكن عديم القيمة النغمية، لوجود حرف يفصله عن الروي (أو حرفين) فيمنعه من أن يكون ردفًا، ولعدم وروده ألفًا حتى يعد تأسيسًا.

وظهور السكون على الياء في فَيْعَل يجعل هذا الحرف صامتًا وصائتًا، وهو إيماء مقصود إلى أن فيها صيغة واحدة لمثل موئلٍ ومنزل وموغل وجيأل ودعبل و«من علي»... فهذه القوافي يمكن أن تجتمع كلها رغم ورود مقابل الياء في بعضها مدًّا صريحًا لأنها تعد كلها قوافي مجردة، وحكم ما احتمل التقييد منها كذلك، أما فاعل فهي صيغة للقوافي المؤسسة فقط مقيدة أو مطلقة، لأن للألف فيها قيمة صوتية مسموعة ومستقلة تلزم الشاعر بالعودة إليها في كل بيت، وتمنعه من تعويضها بمد آخر لأن التأسيس لا يكون إلا ألفًا[2].

و«فال» صيغة مقصورة على ما أردف من القوافي بالألف دون سواها من الأحرف ساكنة كانت أم لينة أم ممدودة، أما «فيل» فتعد صيغة لما أردف بغير الألف من القوافي مقيدة أو مطلقة، لأن الياء والواو يكونان فيها كمسموع واحد يستوي فيه مثل «حبيب ومحبوب».

ولا تغير الصيغة التي لم ينقلها[3] الأخفش من كون الصيغ الأربع تحيط بالقوافي الثلاث المقيدة كلها، وبكل ما يسبق الروي المطلق من صور.

---

(١) انظر القوافي للأخفش: ص ١٠/ عن العروض والقافية: ص: ١٧٣.

(٢) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٩٠٩، والعقد الفريد: ٤٩٦/٥، والعيون الغامزة: ص ٩٧ – ٩٨.

(٣) انظر العروض والقافية: ص ١٧٣، وانظر ص ١٧٤ – ١٧٦، حيث يعدد المؤلف جميع الصيغ التي يفترض أن الخليل ذكرها.

أما الصور الباقية فتعد اللوازم فيها كالمتولدة بعضها من بعض، فالوصل بحروف المد يكون نتيجة قسرية للمجرى الذي يختاره الشاعر لا يخلص منها إلا جعل الهاء وصلًا، والهاء حرف ينفرد دون باقي الصوامت بمجيئه للوصل ساكنًا أو محركًا، فإن تحرك بإحدى الحركات الثلاث لزم الخروج الذي يكون بالضرورة من جنس الحركة.

ولا يخرج الشيخ في تصوره للبناء الكمي عن الحدود المدرسية التي رسمها الخليل، لكن ما ورد منه في منجزه، ومراعاته لبعض الفروق الفنية الدقيقة في تحليله لأبنية القوافي، يدلان على أنه كان يراه ألطف من أن يكون مجرد صيغ تعرف بها القواعد، فالغريزة هي وسيلة الشاعر إلى النفاذ إلى مكامن الجودة وتنكب المزالق الفنية في هذا البناء الذي تبدو صيغه كأنها على درجة واحدة أيا كانت جهة استعمالها.

I - **الإطلاق والتقييد:** والمقصود بهما الصورة السمعية التي يكون عليها الروي من حيث سكونه أو تحركه بالحركات الثلاث.

والحركة لدى الشيخ ثقل على الحرف[١]، لكن وصفها بالثقل لا يعني أنها صوت مستقبح، فعلماء «العربية يسمون الحرف المحرك ثقيلا وإن كان حسنًا صقيلًا»[٢]، واقتدار الشعراء على تجويد الصناعة وتنغيم القوافي أكثر ما يكون لديه في الأشعار المطلقة، فـ «الحركة قوة الحرف وحياته»[٣].

وإذا كان الحرف يحيا بحركته فإن السكون يجب أن يعد فيه موتًا، وتسكينُ الروي لدى الشيخ بعيد عن أن يعد شاهدًا على التجويد والاقتدار، لأنه مظهر شعري يخفي ضعفًا «إذْ كان التقييد ينقص به التأييد»[٤].

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠.
(٢) رسائل أبي العلاء/ إ. عباس: ١/ ٣٠.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠.
(٤) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

و«علبط» لدى الشيخ بناء مستثقل يحتمله الرجز والسريع لمهانتهما، وقد يجيء في سوى هذين «إذا وقع في القافية، وحسبك بهذا نقيصة»[١] لأنه لا يجد له مكانًا في الاستعمال الشعري إلا مهانًا بضعف الوزن أو هوان[٢] التقييد.

وفي سياق دعائه الله أن يخلصه ويقيه من النقائص يذكر الشيخ عيوب الشعر، ويشبه الضيق والضعف الذي لحق به في عزلته بالتقييد الذي يلحق بالقوافي، ويمثل لذلك بقافية من الرجز، والرجزُ لديه وزن حقير، وكان ما تمناه أن يطلقه الله كما أطلقت القوافي التي تحرك رويها، ومثل لذلك بمعلقة لبيد، والمعلقات من أجود الأشعار: «وقيدتني اللهم تقييد» وقائم الأعماق «... فأطلقني إطلاق عفت الديار...»[٣].

والشيخ لا يصرح بأن التقييد قبيح، لكن ذكره إياه ضمن الزحافات والعلل المستقبحة يدل على أنه كان يستضعفه كما استضعف بعض الأوزان المستعملة.

وقد يكون المنشد في بعض أوزان الشعر مخيرًا بين أن يطلق القافية أو يقيدها «لأن الشعر إذا كان يحتمل التقييد والإطلاق في أصل الوزن جاز فيه ذلك من أي الحروف كان رويه إلا الألف، ما لم يكن ثم مانع من تخفيف مشدد أو نحوه، كقول الراجز: (اضربهم باليابس)... إن شئت قيدت وإن شئت أطلقت»[٤]، والشيخ في مثل هذا يختار كالمتقدمين وأصحاب الغرائز الإطلاق لقوة الحركة، لكن التقييد يصبح كالواجب[٥] إذا كان الإطلاق سيؤدي إلى اختلاف حركات الروي، وإنما امتنع عده واجبًا صريحًا لأن الإقواء والإصراف في القوافي وإن عدا من العيوب لا يكسران الشعر ولا ينفيان عنه صفة الشعرية.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤.

(٢) رسائل أبي العلاء/ إ. عباس: ٣١/١.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٣٥.

(٤) نفسه: ص ٩١.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.

إلا أن التقييد الذي يكون أحيانًا ملاذًا يلجأ إليه الشاعر فرارًا[1] من مشقة توحيد حركات الروي يصير أحيانًا أخرى واجبًا صريحًا إذا كان تخفيف المشدد يغير معنى الكلمة كقول الراجز: (أودى السرور بالهمْ...)، «فتخفيف الميم في الهمِّ يمنع من جواز الإطلاق لأنه يغير المعنى»[2]، وقد يمتنع الإطلاق ويجب التقييد إذا كان يصون الوزن من الكسر الذي يجعل البناء في حكم المنثور إذا أطلق الشعر.

وقد وقف الشيخ في ديوان البحتري على سريعية أولها: (بات نديمًا لي حتى الصباح)، ونبه على أن هذه القصيدة جاءت في النسخة مطلقة و«الصواب تقييدها»[3]، لأن حذف الياء من مثل «اطراحي/ اطراحْ، وجناحي/ جناحْ» في قوافي القصيدة الذي جعل الناسخ يحرك الرويات بالكسرة، أهون لدى الشيخ من كسرِ البيت باستعمال مفعولات متحركة غير موقوفة، ومِنْ جَعْلِها ثُمانيةً بالوصل الذي سيلزمها بإطلاق الروي، و«إذا كانت الحركة كسرًا فالسكون أسلم»[4] لدى الشيخ، لأن الشعر المقيد يكسر بتنوينه كما يكسر بإطلاقه [5].

والملاحظ أن هذه الخصيصة الإيقاعية للتقيد تجعله مختلفًا عن الوقف وإن كان يشبهه، لأنه بعض من البناء العروضي بينما ينتمي الوقف إلى نظام الإنشاد الذي رفض الشيخ كثيرًا من مظاهره لإخلاله بالأقيسة.

فالعرب تختلف في النشيد[6] فتقف على البيت المطلق بالسكون فتقول: (أقلي اللوم عاذل والعتابْ)، أو تترنم فتقول: (العتابا)، أو تترك الترنم فتنون وتقول (العتابنْ)،

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩١.

(٣) عبث الوليد: ص ٧٦ – ٧٧. وانظر البيت في ديوان البحتري: ص ٤٣٥/١.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٢١.

(٥) العمدة: ٣١٢/٢.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٥ – ٤٦٦. وانظر باب الإنشاد وما ناسبه في العمدة: ٣١١/٢ وما بعدها.

إلا أن الوقف على السكون في هذا البيت لا يعد تقييدًا لأن الوافر لا يقيد، ولأن السكون يخل بالايقاع بإخراجه إلى ضرب غير مستعمل يعامل فيه السباعي المقطوف معاملة الخماسي الصحيح (فعولْ)، وهذا ما يجعل التقييد وقفًا إيقاعيًّا لا يستغني عنه الوزن، بينما يظل وقف الإنشاد استراحة[1] اختيارية يسلك إليها المنشدون للإيماء إلى أنها ليست تقييدًا سبلًا متعددة تختلف باختلاف «العرب في الوقف، فبعضهم يقف على السكون ... وبعض العرب يُشِمُّ ويرُومُ عند الوقف... وبعضهم يشدد الحرف الموقوف عليه ليدل على حركته في الإدراج»[2].

وإذا استثنيت الأوزان التي يلزمها التقييد أو يقبح فيها، فإن الشاعر يكون مخيرا بين أن يحرك الروي في شعره أو يسكنه، وبين المجيء به في القصائد المختلفة على السكون والحركات كلها أو على بعض منها فقط لكن الغريزة في رأي الشيخ تتدخل لتوجه الاختيار نحو البناء الكمي الذي ترتضيه، وتوزيع السكون والحركات في أشعاره المجودة يكشف عن هذا التوجيه.

فالتقييد الذي وصفه بأنه ضعف ينقص به التأييد يكاد يكون معدوما في أشعاره المجودة لأن بيتيه اليتيمين:

تـعَـاطـوا مَـكـانـي وقـد فـتُّـهـم
فـمـا أدركـوا غـيـرَ لـمـحِ الـبَـصـرْ
وقـد نـبـحـوني ومـا هـجـتـهـمْ
كـمـا نـبـحَ الـكـلـبُ ضـوءَ الـقـمـرْ[3]

يعدان القطعة المقيدة الوحيدة من بين ٨٢ سقطية، أي (١،٢١ ٪) مقابل (٩٨،٩٪) من السقطيات المطلقة.

---

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٧٠.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٦.
(٣) سقط الزند / ش: ص ٦٤٩.

وتضم الدرعيات خمس قطع مقيدة من ٣١ درعية، وهو عدد يبدو كثيرًا بالقياس إلى ما قيد في السقط لأنها تشغل (١٦،١٢ ٪) من هذا الديوان الصغير، لكن هذا العدد يظل عديم الدلالة ولا يعتبر شاهدًا على تغير موقف الشيخ من التقييد، لأنه بركوبه السريع الموقوف في إحداها[١]، ومشطوره الموقوف في قوله: (جاءوا عليهم محكمات الأدراعْ)[٢]، صار ملزمًا بتقييد الروي وممنوعًا من إطلاقه، لأن هذين الضربين لا يستعملان إلا مقيدين للزوم تسكين الروي فيهما.

أما اللزوميات فقد فرض عليه التقييدَ فيها التزامُه بالفصول الأربعة، وتكلفُه المجيء بكل روي ساكنًا ومحركًا بالحركات كلها، ورغم ذلك تبدو القطع المقيدة قليلة بالقياس إلى المطلقة، لأن نسبتها تظل نظريًّا في حدود الربع[٣] الذي تستحقه بكونها علامة رابعة في كل فصل رباعي، فمجموع أبيات ما قيده منها لا يتجاوز عشر الديوان[٤].

وكما توجه الغريزة الشعراء نحو السكون أو الحركة توجههم نحو هذه الحركة أو تلك حسب تنوع الرويات، لأنهم «إذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو غيرها فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات، وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان، مثال ذلك أن أبا الطيب استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة، وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون الخاطر

---

(١) قوله: ما نخلت جارتنا ودها ... يوم تراءت بكثيب النخيل. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٢٩.

(٢) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٢٣.

(٣) من بين ١٦٠ ميمية قيد أبو العلاء قوافي ١٦ لزومية (١٠ ٪)، ومن بين ٢٤٣ رائية قيد ١٨ لزومية (٧ ٪)، ومن بين ١٦ ثائية قيد لزوميتين اثنتين (١٢ ٪)، ومن بين ٩ خائيات قيد لزومية واحدة (١١ ٪)، ومن بين ٦ غينيات قيد ٣ لزوميات (٥٠ ٪)، وهي نسبة شاذة يفسر علوها اقتصاره في هذا الروي الحوشي على قطعة واحدة لكل حركة.

(٤) اعتمادًا على الإحصاء الذي وضعه السعدني. انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٢.

كأنه هادي الركبان أينما سلك فهم له تابعون»[1]، ومخالفة الخاطر لا تقود في رأي الشيخ إلا إلى التكلف.

وإذا كان التقيد بالفصول الأربعة في اللزوم كلفة شل بها الشيخ فاعلية الغريزة، فإن الحكم في شعره المجود كان للغريزة وحدها، كما كان لها الحكم أيضًا في انتقاء ما ترتضيه فيه لكل روي من حركات وسكون، فتنكبه التقييد في سقط الزند جعل البناء الكمي مقصورًا على الحركات، والروي الوحيد الذي جمع فيه بين استعمال السكون والحركات الثلاث - أي الراء - كان هو نفسه الروي الذي انفرد في السقط دون باقي الرويات بمجيئه مقيدًا، وهو ما يدل على أن إلغاء السكون في هذا الديوان كان استجابة لأحكام غريزته.

ورغم أن اختيار الإطلاق يعد المظهر الإنجازي لإشارته النقدية النظرية إلى أن الشعراء إن استعملوا الروي «في حال الحركة جاز أن يلغوه في حال الإسكان»[2]، يظل المجيء بالحركات الثلاث في كل روي بعيدًا عن أن يكون مطردًا، فاللاميات والميميات مثلًا قد جاءت مضمومة ومفتوحة ومكسورة، لكن العينيات جاءت على الكسرة والفتحة فقط، والنونيات على الضمة والكسرة، واكتفى في بعض الرويات بحركة واحدة، كالباء والسين اللتين اختار لهما المجرى المكسور دون سواه.

ولم تخرج رويات الدرعيات عن هذا الحكم، فباستثناء العين التي استعملت ساكنة ومحركة بالحركات الثلاث، نجد النون مثلًا قد ألغيت في حال الإسكان وحركت بالفتح والضم والكسر، ونجد اللام قد سكنت وفتحت وكسرت ولم تضم، والدال قد جاءت مفتوحة ومكسورة فحسب، والراء ساكنة ومفتوحة، والميم في حال الكسرة وحدها دون ما سواها من المجاري.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٠.

(٢) نفسه: ١/ ٣٠.

ولا يعتبر مجيئه برويات اللزوم في حال الإسكان والحركات كلها تصورًا نقديًّا ثانيًا لإطلاق القوافي وتقييدها، فقد اعترف في مقدمة الديوان بأن ذلك تكلف وافتعال، واعتذر عن ضعفه حتى لا يتخذه الشعراء نموذجًا فنيًّا يحتذى، ورغم ذلك يدل تقدم اللزوميات المكسورة من حيث العدد على المضمومات وتأخر المفتوحات عنهما[1]، على ميله الغريزي إلى الروي المكسور.

إن القوافي المطلقة التي تقوى بحركاتها تضعف لدى الشيخ إذا سكنت لأن التقييد تفريط في هذه القوة، لكن هذه القوة قد تصبح سببًا في عسرها وجفائها إذا ما بالغ الشاعر في تقويتها، وتشديدُها يعد إفراطا في هذه التقوية.

والتشديد في القوافي يكون طارئًا على الكلمات لضرورة كما قال الراجز:

ثُمَّ أمالتْ عنقَ الحمَرِّ

سيرًا على جانبها الأيسَرِّ

فـ «بنى الحمار وهو فعال على فعلّ»[2]، والأيسر وهو أفعل على أفعلّ، وقد يكون ذلك لغير ضرورة كقول البحتري: (.... فإن قصرًا عنه فلا خير في المَرِّ)، فقد «شدد المرء في القافية، وقد حكي تشديده عن بعض القراء في قوله: «بين المر وزوجه»، والكوفيون يزعمون أن الهمزة إذا كانت متحركة وقبلها حرف ساكن جاز تشديد ذلك الساكن وإلقاء الهمزة»[3].

ولا يبدو الشيخ ميالًا إلى هذا النوع من العدول والتغيير لأنه تشويه للكلمة وخروج بها عن هيئتها[4]، ويستشف نفوره من ذلك من مثل قوله في رسالة له معتذرًا عن التثقيل بطلب الشفاعة لغيره: «وأحسبني إن شاء الله كباء «أَخْضَبَّ» ولام «كلكل»،

---

(١) انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٤١٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨ - ٤٤٩.

(٣) عبث الوليد: ص ١٢١.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨.

كلاهما مهين عاجز، وإنما ثقلهما الراجز فقال: (في عامنا من بعد ما أَخْضَبًّا)، وقال: (كأن مهواها على الكلكلِّ)...»[1]، والسمع لديه ينكر مثل هذا التشديد والغريزة تنفرمنه[2]، أما الغالب على المستعمل من القوافي المشددة فكون التشديد فيها أصليًّا.

ويفرق الشيخ بين طريقتين في استعمال القوافي المشددة: الأولى أن ترد ممزوجة في القصيدة الواحدة بما لم يشدد منها، وذلك عندما تكون من المتواتر المجرد من الردف كقوله في السقط:

أعــــارضُ مـــزن أورد الـبـحــــرَ نودُه
فلمـا تـــروت ســار شـوقًــا إلـــى نَجْـــدِ
سمَـا نـحـوه مـلـكُ الـريــاحِ بـجـنــدِهِ
فـمـزقــه دون الإرادة والــــــودِّ[3]

وهذا الاستعمال هو الشائع[4] لدى الشعراء قدامى ومحدثين.

والثانية أن ترد مستقلة بنفسها غير ممزوجة بالمخففات كما وردت في اللامية المنسوبة إلى تأبط شرًّا أو أمه، فقد «لزم من تشديد اللام في القافية ما لا يجب عليه. وكذلك زياد لما قال: (... فأعلى الجزع للحي المبنِّ)، لزم في القصيدة من تشديد النون ما لا يجب عليه»[5].

وإذا كان مثل هذا البناء الصعب يسهل أحيانًا «لغزارة البحر في الشاعر ولعظم القدر»[6]، فإن عده ذلك التزامًا بما ليس واجبًا على الشعراء ينبئ بأنه كان يعد سلوك هذه الطريقة – وإن نجح فيها بعض القدماء – مزلقًا فنيًّا يجر إلى التكلف والتصنع، والتكلف لديه لا يثمر إلا النظم البارد الضعيف.

---

(١) رسالة الشفاعة/ رسائله/ إ. عباس: ١/٣١ – ٣٢.
(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.
(٣) سقط الزند / ش: ص ٣٩٠.
(٤) انظر مقدمة اللزوم: ١/٢٨.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٣ – ٥٢٤. والمقصود قول القائل: إن بالشعب الذي دون سلع ... لقتيلا دمه ما يطل.
(٦) نفسه: ص ٥٢٤.

ومما يؤكد أنه كان يعتبر ذلك كلفة[1] يُضَيِّقُ بها الشاعر على نفسه، قولُه بعد الإشارة إلى أن بعض الشعراء قد يلزمون التشديد: «والأكثر ألا يلزموه»[2]، كما يؤكده استغناؤه في اللزوميات المشددة عن الحرف الذي التزم بالمجيء به قبل كل روي، فهو في مختلف فصول الراء المخففة والساكنة يلتزم قبل الروي في كل قطعة حرفًا بعينه أو أكثر لا يحيد عنه إلا إذا انتقل إلى قطعة ثانية كقوله ملتزمًا الطاء قبلها:

تورعوا يا بني حواءَ عن كذب
فما لكمْ عند ربٍّ صاغكم خطرُ

لم تجدبوا لقبيحٍ من فعالكمُ
ولم يجئكم لحسنِ التوبةِ المطرُ[3]

لكنه عندما يأتي بالراء مشددة لا يلزم قبلها أي حرف ظاهر، كما يتبين من قوله:

أشدد يديكَ بما أقو
ل فقول بعض الناس دُرُّ

لا تدنونَّ من النسا
ءِ فإنَّ غِبَّ الأري مُرُّ

والباء مثل الباء تخـ
فضُ للدناءة أو تَجُرُّ

سلِّ الفؤاد عن الحيا
ة فإنها شرٌّ وشرُّ

قد نلتَ منها ما كفا
كَ فما ظفرتَ بما يسرُّ[4]

---

(1) انظر قوله في مقدمة اللزوم: ١/ ٣٠: «وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف...». وانظر: ١/ ٢٨.

(2) نفسه: ١/ ٢٨.

(3) اللزوم: ١/ ٤٣٤. وانظر التزامه الهاء قبل الراء في: ١/ ٤٣٥.

(4) نفسه: ١/ ٤٧٥.

وقد يوهم اختلاف الحروف قبلها أنه أخل في هذه القطعة بما أوجبه على نفسه، لكن الصحيح أنه كان يريد أن ينبه الشعراء والمحصلين على أن الروي المشدد في حقيقته حرفان مدغمان أحدهما لازم وهو الأخير، والآخر غير لازم وهو الذي قبله، وركوب الرويات المشددة في أبيات القطعة الواحدة كلها يعد لزومًا ضمنيًّا لهذا الحرف غيراللازم.

وقد أوضح هذا بطريقة تعليمية مقصودة في قوله على الدال المشددة:

وكــــــأنَّ لــلــســاعــاتِ أجــنــحــــــةً
فــإخــالــهــن بــهــا قــطًــا حُــــــذَّا
قــــدر يــنــادي الحــتــفَ مــن كــثــبٍ
دعْ ذا إلــى المــيــقــاتِ أو خــذْ ذَا[1]

ففكه الإدغام في الخط في قوله: «خذ ذا» إشارة منه شبه صريحة إلى أن الروي المشدد في القوافي حرفان: لازم ومتبرع به.

وقد نجم عن اعتباره التشديد لزومًا لما ليس يلزم أن ديوان اللزوم خلا مطلقًا من القطع التي تجتمع في قوافيها الرويات المشددة والمخففة، وذلك لتعذر المجيء بها في نفس القطعة، فبناء النظم على نجد يعد تبرعا بالجيم، وبناؤه على مدّ يعتبر تبرعًا بالدال المدغمة في أختها، ولا يجتمع مثل هاتين القافيتين إلا في الشعر الذي يكتفي فيه صاحبه باللوازم الأصلية متنكبًا كلف التبرع.

ويطرد الاستغناء عن الحرف المتبرع به في كل اللزوميات التي شدد فيها الروي[2] باستثناء ما بني منها على الواو والياء، والواوية المشددة الوحيدة في هذا الديوان قوله:

لــنــا خــفــضُ المحــلَّــةِ والــدنــايــا
ولــلــــهِ المــكــــارمُ والــعــلــــوُّ

(١) اللزوم: ١/٤٠٧.

(٢) نفسه: ١/٩٧، ٢٥٩،٤٧٥، ٤٧٨، ٤٨٩. و٢/١١٣، ١٦٣، ٢٠٢، ٢٢٢، ٣٥٩، ٤١٦، ٥٦١.

إذا كــان الــهــوى فــي الــنــاسِ طبـعًـا
فـلـيـسَ بـغـيـرِ مـيـتـتـهـا سـلــوُّ[1]

وورود اللام قبل الواو في أبيات هذه القطعة كلها يدل على أنه لزم في قافيتها قبل الروي حرفًا متبرعًا به رغم كونها مشددة، ولم يتبرع بمثل هذا قبل الباء والراء واللام والميم وغيرها من الصوامت عندما جعلها رويات مشددة.

وقد نحا نفس المنحى في يائياته رغم كثرتها[2] فلزم فيها حرفًا متبرعًا به قبل الروي، فلزوميته المضمومة:

صَـفــــري مـــن بــعـــــدهِ رجـبـــي
فــانــظــرنَ أيـــنَ جـــادَ ذاكَ الـحـبــيُّ
زعــمـــــت أنَّ نـــــارهـــا خـــبــتْ فـــا
رسُ والـــدهـــرُ فـيـه مـعـنـى خـبـــيُّ[3]

مبنية فضلًا عن الروي المشدد على ياء لازمة تبرعًا، ولزومياته المفتوحة:

قـــد خــــفَّ جــرمـــي وصــــار جـرمـي
أثـــقـــلَ مـــن هـــضـبـــةٍ عـلـيَّـا
إيـــــاكَ والـخـــــود أن تـخـلـى
مـلـبـسـة جـيـدهـا حـلـيَّـا[4]

تبرع فيها بلام لا تجب. وكذاك باقي اليائيات المشددة، فقد جاء فيها كجل اللزوميات قبل الروي المشدد بحروف متبرع بها، ويدل هذا الاستثناء على أنه كان يخص القوافي الواوية واليائية المشددة بأحكام تختص بها دون الصوامت المشددة.

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٦.

(٢) نفسه: ٢/٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٩، ٦٥١، ٦٥٤.

(٣) نفسه: ٢/٦٤٢.

(٤) نفسه: ٢/٦٤٥.

وإذا نحن استبعدنا احتمال كون هذا اللازم المتبرع به قبلهما لازمًا آخر تكلفه الشيخ معتبرًا الياء أو الواو في المدغم المشدد لازمًا متبرعًا به قبل الروي، فإن التفسيرالوحيد لذلك أنه كان يعد الواو والياء ساكنتين في هذه القوافي المشددة ردفًا صريحًا، فالحبِّي مثلًا وزنها فعيل، والعلوّ وزنها فعول، ويعني هذا أن ما قبل الروي عند فك الإدغام يكون ردفًا صريحًا، والردف من اللوازم الأصلية في القافية، ولذلك كان الشيخ مطالبًا بأن يتبرع قبل الواو والياء عند التشديد بحرف آخر يلزمه، ولم يكن في الصوامت المشددة مدعوًّا إلى مثل هذا، لأن الساكن الأول لا يمكن أن يعد ردفًا.

ويبدو من قصره تشديد الروي في اللزوم على حروف دون غيرها[1] أنه لم يكن يميل إليه، ويرجح ذلك أن شعره المجود يخلو من القوافي المشددة أو يكاد، فالسقطية المشددة الوحيدة في ديوانه الأول يائيته:

متى نزلَ السماكُ فحلَّ مهدًا

تغذِّيهِ بدرَّتِها الثدي[2]

والدرعية الوحيدة التي بناها على روي مشدد نونيته:

عليكَ السابغاتُ فإنَّهُنَّهْ

يدافعنَ الصوارمَ والأسنَّه[3]

ويلحق البناء الكمي من حيث التقييد والإطلاق تغيرات تخل به أحيانًا وتضعفه، ومنها ما يعرض القوافي عند تخفيف المشدد فيها.

فالشعراء – لديه – يجترئون على تخفيف المشدد إذا وجد ما يسوغ ذلك كالعجمة، كقول البحتري:

---

(١) قصر التشديد على الباء والجيم والراء والطاء والفاء والقاف، والكاف واللام والميم والنون والواو والياء.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٣٢١.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠١.

يـــوم بِــغُــمَّــى تجـلَّــى بـطـلـعـتـه الـــ
غـــمـــاءَ أو لـيـلـــةٍ بـقُـــطْــرُبُــــلِ

فـ «قطربل اسم أعجمي كثير الحروف، وقد ذكره في القصيدة التي يصف فيها الفرس مشددًا، وكذلك هو في أشعار من تقدمه من المحدثين، ولما كانت الكلمة أعجمية اجترأ على تخفيفها، وقوى ذلك عنده أن حروفها كثيرة»[1].

وللاعتذار عن ورود «الجان» مخففة في شعر لصديقه الأمير ابن أبي حصينة مطلق القوافي، يفترض أن اللفظة أعجمية مشيرًا إلى أن الجان «يراد به الحية، وأصله تثقيل النون، وربما ورد مخففًا في الشعر الفصيح، وإن أريد به ضرب من الحيات والحلي فهو أعجمي معرب، والوجه أن يخفف، فإذا حمل على هذا الوجه فلا ضرورة في البيت، وإذا حمل على القول الأول ففيه اضطراب لأنه خفف المثقل في قافية الشعر المطلق، وإنما يكثر التخفيف في المقيد»[2].

ورغم حرصه – مجاملة لصديقه – على الاعتذار عن هذا التخفيف الذي لحق المشدد بافتراض الأصل الأعجمي للفظة المخففة، لم يتردد في وصفه بالضعف والاضطراب إذا حمل على الاضطرار، وذلك لمجيئه في قافية الشعر المطلق.

وقد صرح في عبث الوليد بأن تخفيف المشدد «إنما يستعمل في القوافي المشددة إذا وقع الحرف آخرًا»[3]، والتقييد لديه نقصان من قوة الروي كما تبين، وهو لا ينكر أن تخفيف المشدد في الشعرالمقيد يفقد القوافي قوتها لأن الروي يكره فيها على أن يصير خفيفًا[4]، إلا أنه يعد «ما نزل به [من] الهون طفيفا»[5] محتملًا بالقياس إلى الضعف المكروه الذي يلحقه عندما يأتي ذلك في القوافي المطلقة.

(١) عبث الوليد: ص ٢٠١. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٨٤٩/٣.
(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٦/٢. والمراد قوله: «... كأن البرق في طرفيه جانُ». ش. ديوانه: ١١٦/١.
(٣) عبث الوليد: ص ٢٠١.
(٤) انظر رسائله/ إ. عباس: ٣٠/١ – ٣١.
(٥) نفسه: ٣٠/١ – ٣١.

ولاحتمال الأشعار المقيدة ذلك، كثر الاجتراء على تخفيف المشدد في القوافي[1] فقيل «معدْ» في «معدٌّ»، وسكن الروي في مثل قول القائل:

أنــــشـــد الـــــنـــــاس وأنـــشـــدهــــــم

إنمـــا يـــنـــشـــد مـــن كـــان أضـــــــلْ[2]

إن التقييد في القوافي بناء يستضعفه الشيخ، ولكنه يجده مستساغًا لكونه سبيل الشعراء إلى جعل تخفيف الأواخر المشددة محتملًا في الغريزة.

وبعض هؤلاء يلزمون عند تقييد الرويات حركة مقدرة واحدة تصير بها القوافي إذا أطلقت موحدة المجرى، ومثل هذا دليل على اقتدار الشاعر، لكن اختلاف الحركات المقدرة عند التقييد لا يعد في رأي الشيخ عيبًا كما هو في المطلق إقواء[3]، فقد أوضح أن الشاعر الذي يركب قصيدة مقيدة يجمع في رويها المسكن بين أشتات الحروف ولا يبالي «إذا سلمت له القافية من لحاق العيوب كيف وقع ترتيب الكلمة في الأصل»[4]، فالأعشى في قوله: (لعمرك ما طول هذا الزمنْ)، قد «جمع بين قوافيه وهي مختلفة النجار، لأنه قال: «الزمن» فسكن ونونه في الأصل مكسورة، ثم قال: «معن» فحذف من الكلمة حرفين وجعل النون التي أصلها السكون مع النون التي أصلها الكسرة، وقال فيها: «... ما قد رجنْ» فجاء بنون أصلها الفتح...»[5].

وتكشف أشعارالشيخ المقيدة في السقط والدرعيات عن أنه تعمد جعل الحركات المقدرة على رويات القطع كسرة إلا بيتين اثنين أولهما قوله: (لا تله عن جلائه ولا تغْبْ)[6]، والروي في هذا الشطر/البيت إذا حُرِّكَ مَفتوحٌ، والثاني قوله:

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١٥٥.

(٢) رسالة الشفاعة / رسائله / إ. عباس: ١/٣١.

(٣) انظر العمدة: ١/١٥٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩ – ٤٥٠.

(٥) نفسه: ص٤٥٠.

(٦) انظر الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٧٠. ومعنى لا تغب: لا تغبَ، من الغباوة.

والـــدهـــرُ إعـــــدامٌ ويـــســرٌ وإبــــ
رامٌ ونـــقــضٌ ونـــهـــارٌ ولـــيـــلْ[1]

والروي فيه إذا حرك مضموم، واستثناؤهما دليل على أنه لم يكن يعد اختلاف الحركات المقدرة عيبًا وإن عد توحيدها شاهدًا على اقتدارالقائل.

ويبدو ذلك واضحًا في نظمه التعليمي الذي حرص فيه على نفي العيب عن مثل هذا الاختلاف من خلال جمعه في اللزومية الواحدة المقيدة بين حركات مقدرة مختلفة كقوله:

ولـــم يـبــقَ فــي الأمـــرِ مـــن حـيـلـةٍ
فــيــقــصــرَ مـــن عــمـــرٍ أو يمــدْ
وإنَّ ثـــمـــودًا أتـــت بـحـرهـــمْ
خـــطـــوب فــمــا تـــركــتْ مـــن ثـمـدْ
رأيـــتُ الـفـتـى شـبَّ حـتـى انـتـهـى
ومـــا زالَ يـفـنـى إلـــى أنْ هَـمَــدْ[2]

وبذلك يكون قد أكد أنه كان يذهب كغيره من الشعراء إلى أن القوافي تستعمل فيها أشياء لا تستعمل في حشو البيت، ومن بين ذلك[3] حذف الإعراب في الشعر المقيد وتخفيف المشدد، إلا أنه حذر من خلل قد يلحق القوافي منشدة ومرسومة عندما يكون تقييدها نتيجة لهذا التخفيف كما نجد في قول لبيد: (... ومن شاء أضلْ)، فلام «أضل مشددة، خففها في القافية تخفيفا لابد منه، ومن شددها فهو عندهم مخطئ، وكذلك من شدد الراء في قول امرئ القيس: «واليوم قرْ» و«إني أفرْ»، وقد عيب على بعض العلماء أن لام « المُصَلْ «وجدت بخطه مشددة في قول لبيد: (... بيديه كاليهودي

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٤٣.
(٢) اللزوم: ١ / ٤٠٣.
(٣) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٦.

المصلْ)، يريد المصلي فحذف الياء وخفف»[1]، ومقصود الشيخ أن إنشاد القوافي المقيدة ورسمها في الخط يجب أن يخلو من الإيماء الصوتي والخطي إلى التشديد في الكلمات المخففة.

ويبدو أن هذا الخطأ يعود إلى الخلط بين نظامي الإنشاد والإيقاع، أي بين الوقف والتقييد اللذين عد الشيخ التفريق بينهما ضروريًّا أحيانًا لصون الشعر من الاختلال، فقد ذكر وهو يعدد طرائق العرب في الوقف أن بعضهم «يشدد الحرف الموقوف عليه ليدل على حركته في الإدراج»[2]، فإذا زال الوقف ترك التشديد[3]، وقد يستعمل كذلك في الوصل فينكره السمع[4] وتنفر منه الغريزة، والإشارة هنا إلى ما وصفه سيبويه[5] بأنه وقف بالتضعيف للإعلام بأن الكلمة متحركة في غير الوقف، وجَعَلَ علامته الشِّينَ.

وإذا كان هذا التشديد في الوقف إعلامًا صوتيًّا وخطيًّا بتحرك الكلمة في الإدراج والوصل حتى لا تعد بمنزلة ما يلزمه السكون[6]، فإن تركه في القوافي المقيدة يعد إعلامًا بأن الإيقاع قد بلغ نهايته وأصبح لا يحتمل حركة الحرف، فالمشدد المقيد في رأي الشيخ يختلف عن الحرف الموقوف عليه بالتشديد عند الإنشاد اختلافًا من وجوه تصبح أحيانًا متعارضة، ومن ذلك أن التشديد في الوقف يطرأ على الكلمة رغم أنه ليس صوتًا أصليًّا فيها، بينما نجده في التقييد يختفي منها رغم كونه أصليًّا فيها.

والتشديد في الوقف يمحو أثر السكون حتى لا يتوهم لازمًا، بينما يكون السكون في الشعر المقيد لازمًا إيقاعيًّا يمحو أثرالتشديد.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٤ – ٤٤٥.
(٢) نفسه: ص ٥٠٦.
(٣) نفسه: ص ٤٧٨.
(٤) نفسه: ص ٤٦١.
(٥) انظر الكتاب: ٤/١٦٨ – ١٧٢.
(٦) نفسه: ٤/١٧١.

والشيخ في رفضه لتشديد القوافي المقيدة إنما كان يرفض الازدواج الحرفي الذي ينجم عن التشديد ولو ظل الحرف ساكنًا، وأعني بذلك أن القافية في الأبيات المخففة الموقوف عليها بالتشديد عند الإنشاد، تصبح من المترادف لاجتماع ساكنين في آخرها، وهذه صورة لا يقبلها نظام الإنشاد كما يفهم من قول سيبويه: «فإن كان الحرف الذي قبل آخر حرف ساكنًا لم يُضَعَّفْ نحو عمْرو وزيد وأشباه ذلك، لأن الذي قبله لا يكون ما بعده ساكنًا لأنه ساكن»[1]، لكن النظام الايقاعي يحتملها، ولذلك خطأ الشيخ من شدد القوافي المقيدة لما في ذلك من تضليل وتشويه لصورة القافية الحقيقية.

ويضل ذلك لديه عيبًا ولو تحايل من يريد الإيماء إلى الأصل المشدد للكلمة على ذلك بوضع علامة التشديد من تحت الحرف كما يظهر من قوله واقفًا عند لامية البحتري: (قالت الشيب بدا قلت أجل): «كان على القوافي المشددة مثل الأقل والأشل تشديد، وذلك عندهم خطأ لأن التخفيف لازم. وكان بعض أهل العلم يعاب بأنه وجد بخطه قول لبيد: (... كاليهودي المصلْ) مشدد اللام في المصل. وحكي أن عثمان بن جني كان يرى في مثل هذه الأشياء أن يكون التشديد من تحت الحرف، والأجود أن يعلم الناظر أن التشديد لا يجوز في مثل هذه المواضع»[2].

ومن المفارقات الطريفة أن يكون الشيخ قد قال ذلك، وأن يأتي أحد ناشري ديوان اللزوم بعد عدة قرون ليضع الشدة على رويات بعض اللزوميات المقيدة[3] وهو لا يعلم أنه جاء فيها بما حذر صاحبها منه.

والملاحظ أن علماء القوافي لا يشيرون في مؤلفاتهم إلى هذا الخطأ الذي عابه الشيخ على بعض العلماء.

---

(١) الكتاب: ٤/١٧١.

(٢) عبث الوليد: ص ١٨١.

(٣) انظر مثلًا اللزوم: ٢/ ١٧٣، ٢٥٣، ٣٧١، ٤٨١.

ويذهب بعض أهل العلم إلى أن كل عيب في القافية يسمى سنادًا، أما المحققون للعلم فيقصرون المصطلح على ما يلحق الحركة أو الحرف في القوافي المقيدة والمردوفة والمطلقة، وإلى هذا يذهب الشيخ وهو يجزم بأن السناد على خمسة أضرب[1].

والعيب الوحيد الذي يلحق القوافي المقيدة هو اختلاف الحركة التي يعتمد عليها الروي، فالشيخ يذكر أن القافية المقيدة المجردة «يلزمها لازمان: الروي، والحركة التي قبله وهي التوجيه»[2]، وهو يعد هذه الحركة قوة صوتية يفتقر إليها الروي المقيد لسكونه ولضعف القافية بخلوها من الوصل، فـ «الروي بعد التوجيه»[3]، واختلاف ما قبله يجعل البناء الكمي في القافية عديم الامتداد.

ويذكر الشيخ أن الأخفش «لا يرى ذلك عيبا لكثرة ما استعمله الفصحاء»[4]، إلا أنه يميل إلى رأي الخليل «لأنه يرى اختلاف التوجيه سنادًا»[5]، ويبدو أخذه بالرأي الأخير واضحًا في قوله منتقدًا امرأ القيس: «ولو تكلمت الرائية التي أولها:

لا وأبيكَ ابنة العامريِّ

لا يدعي القومُ أني أفرُّ

لشكت ما صنع واشتكت، وإن أمكنها أن تبكي بكت تقول: خفف مشددات الحروف وما حفل بتفاوت الصروف»[6]، وهو يقصد أن الشاعر قد «ساند على رأي الخليل»[7] في نفس القصيدة بمثل قوله: «أني أفِرْ» و«اليومَ قُر»، و«ألحقت شرًّا بشَر» و«حَرّ وصِرْ»[8].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٢١ ب/ تحقيق: ص ٦٣.

(٢) رسالة في الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧. وانظر اللزوم: ١/٢٢ والصاهل والشاحج: ص ٥٣٥. والفصول والغايات: ص ٣٣.

(٣) رسالة المنيح/ رسائله/ عطية: ص ٣١. وانظر طبعة إحسان عباس: ١/١٧٧.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/٢٢ – ٢٣.

(٥) رسائله/ عطية: ص ١٢٠.

(٦) رسالة الدواوين/ رسائله/ إ. عباس: ١/٢١.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر الفصول والغايات: ص ٣٤، ومقدمة اللزوم: ١/٢٢.

(٨) انظر ديوانه: ص ١٠٩ – ١١٣.

والملاحظ أنه عندما يجعل اختلاف التوجيه عيبًا عند الخليل يُذكر القارئ بأن ذلك «ليس بعيب عند الأخفش»[1]، والغاية من هذا التذكير تهوينه اختلاف حركة التوجيه، لأن كثرة ذلك في أشعار الفصحاء تدل على أنه بعيد عن أن يكون شنيعًا إذا ما عد عيبًا[2].

وقد كشف ضمنيًّا عن أنه لم يكن يجد فيه قبح أنواع السناد الأخرى، وذلك عندما ذكر أن الخليل كان «يرى الضمة مع الكسرة جائزة وينكر معهما الفتحة»[3]، مضيقًا بذلك حدود العيب ومجوزًا الاختلاف إذا غابت الفتحة، وبعضهم يجوزه بين الفتحة والضمة فقط[4].

وما يأخذه الشيخ على العلماء في ذلك أنهم «لم يفرقوا بين المقيد المجرد والمقيد المؤسس»[5]، ولذلك نجده يذهب مذهبًا آخر سنده الغريزة والخبرة حين يقول ناسبًا الرأي إلى نفسه: «وهوعندي في المؤسس أقبح لأنه يختلف الحرف بالحركات بين حرفين لازمين، وإذا كان المقيد مجردًا لم يكن قبل التوجيه حرف لازم»[6].

وإشارته إلى وقوع التوجيه بين الحرفين اللازمين إيماء نقدي ذكي إلى أن اختلافه يظل سنادًا حركيًّا[7] ولو أُخِذَ بمذهب الأخفش المذكور، لأن حركة التوجيه هي نفسها حركة الإشباع وإن كان قد خص هذا الأخير بأنه الحرف الذي بين التأسيس والروي المطلق[8]، وسناد الإشباع من العيوب الفاحشة[9]، والأخفش لا يجيزه خلافًا للخليل[10]، وفي ذلك ما يفيد أنه يستقبح سناد التوجيه في المقيد المؤسس[11].

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣٤، ومقدمة اللزوم: ١/ ٢٢.
(٢) انظر العمدة: ١/١٦٩، حيث قوله ابن رشيق: «وليس هذا بعيب شديد عندهم».
(٣) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٢. وانظر ما قاله ابن رشيق في العمدة: ١/ ١٥٤.
(٤) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٠، وحاشية الدمنهوري: ص ١١٣.
(٥) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٣.
(٦) نفسه: ١/ ٢٣.
(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢٤.
(٨) مقدمة اللزوم: ١/ ١١٧.
(٩) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر ما يأتي.
(١٠) انظر العمدة: ١/ ١٦١.
(١١) انظر العيون الغامزه: ص ١٠٠. يرجع إلى الكتاب لمعرفة المقصود بالضمير.

وتنبيها على هذا التداخل بين الحركتين يشير الشيخ إليهما مقترنتين في قوله: «لا يعرف مكان توجيه يذكر ولا إشباع»[1].

وعندما نعود إلى لزومياته نجدها بريئة كلها من سناد التوجيه أو الإجازة[2] كما يسميه ابن دريد، لأنه حرص فيها كلها على توحيد هذه الحركة. وقد ورد التوجيه – حسب طبعة صادر – مختلف الحركات في قوله:

قد أعزبَ العالمُ أحلامهمْ
يا عازبَ الحلمِ عن الناسِ ثُبْ
نيرانُ حقدٍ بين أحشائهم
فلفظهمْ عنها شرارٌ وثَبْ
تنسيهم العارفةُ الهيفَ كالـ
أغصانِ والأعجازِ مثل الكُثُبْ[3]

مفتوحًا في البيت الثاني ومضمومًا في الآخرين، وورد مفتوحًا ومكسورًا في قوله:

يحلُّ بمهرِ رحيقِ الرضابِ
وليسَ يحلُّ رحيقُ العِنَبْ
يعيدُ الفتى كالذي نابَهُ
جنونٌ على أنه لم يُنِبْ
وما أخذَ العقلُ من أهلهِ
وإن هو غرّ اللمى والشَّنَبْ[4]

---

(١) رسائله/ عطية: ص ١٠٩.

(٢) نفسه: ص ١٠٩ . والإجازة هنا بالزاي المعجمة.

(٣) اللزوم: ١/١٨٦.

(٤) نفسه: ١/١٩١.

واختلاف الحركات على هذه الصورة التي أثبتها الناشر يجب أن يكون سنادًا منكرًا حسب منهب الشيخ لمجيء الفتحة مع غيرها قبل الروي المقيد، لكن ذلك بعد التأمل يصبح اختلافا متوهما مصدره التصحيف، لأن الرواية الصحيحة يجب أن تكون: «وُثُبْ» بضم ثاء واثب في الجمع، أما «يُنِبْ» في اللزومية الثانية فالقراءة الصحيحة فيه هي: «لم يُنَبْ» بالبناء للمفعول، أي لم يصب بالجنون.

وقد مر هذا التصحيف على بعض الدارسين فعاب على الشيخ أنه «جعل حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن وهو النون الفتح في البيت الأول والثالث والكسر في البيت الثاني»[1]، واعتذرعنه بأن ذلك لم يرد إلا في شواهد قليلة من لزومياته، بينما الصحيح أن الشيخ لم يأت بسناد التوجيه في أية لزومية من لزومياته، وأن ما توهم اختلافًا في حركاته ليس إلا تصحيفًا ناجمًا عن سوء الفهم.

ومثل ذلك في البراءة من هذا السناد شعره المجود أي السقطيات والدرعيات، فنحن لا نجد فيه أي أثر لاختلاف حركات التوجيه لخلو السقط أصلًا من الشعر المقيد إلا البيتين اليتيمين[2]، ولبنائه درعياته المقيدة على المترادف.

لقد كان «ابن الرومي يلتزم حركة ما قبل الروي في المطلق والمقيد في أكثر شعره اقتدارًا»[3]، ومثل هذا اللزوم في غير المقيد تكلف في رأي الشيخ، لأن حركة ما قبل الروي المطلق «ليست لازمة ولا ينكر تغيرها السمع»[4]، وإذا كان قد لزم في التوجيه حركة واحدة في لزومياته المقيدة فإن ذلك لم يكن إظهارًا لقدرته، وإنما كان إغناء للقوافي وبنائها الكمي النغمي.

---

(١) اللزوميات: دراسة فنية/ خليل أبو نياب: ص ٥٧٠/ نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٦.

(٢) قوله: تعاطوا مكاني وقد فتهم ... فما أدركوا غير لمح البصر.. وقد ورد التوجيه قبل الروي فيهما مفتوحًا س. الزند/ ش: ص ٦٤٩.

(٣) العمدة: ١/١٥٥.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/١٨.

أما ما يعرض للقوافي المطلقة في رأيه فعيب واحد هو الإقواء، والمقصود به على المشهور[١] «اختلاف إعراب الروي»[٢] واجتماع أكثر من مجرى[٣] في نفس القصيدة، و«أكثر ما يجيء في المرفوع والمخفوض»[٤].

ويسمي بعض العلماء الإقواء إصرافًا إذا جاء في المفتوح[٥]، ويشير الشيخ إلى أن الخليل والأخفش لم يذكرا هذا العيب[٦]، لكنه يذكره في قوله في السقط:

بـنـيـتُ عـلـى الإيـطـاءِ سـالمـةً مـن الـ

إقــــواءِ والإكـــفـــاءِ والإصـــــــراف[٧]

ويشرحه في الضوء بقوله: «والإصراف إقواء بالنصب، ذكره المفضل بن محمد الضبي الكوفي، ولم يعرف البغداديون الإصراف»[٨].

وقد أنكرالشيخ الإقواء مطلقًا، في المضموم والمكسور جاء أم في المفتوح، وذهب إلى أن «من عرف حروف المعجم من شعراء العرب والعجم وجب عليه أن يهجر ذلك»[٩]، فمعرفة الكتابة والقراءة حد فاصل بين الفصحاء القدامى والمتأخرين، والحكم على الإقواء يختلف باختلاف زمان الشاعر المقوي.

ويظهر تردده بين الحكمين جليًّا في تأويله لاختلاف المجرى في بيتي أبي الهندي الداليين[١٠]، فهو يعد ذلك إساءة في الإقواء إذا كان الشاعر «ممن كتب وعرف حروف

---

(١) يرد الإكفاء عند بعض العلماء بمعنى الإقواء. انظر العقد الفريد: ٥٠٧/٥، والعمدة: ١٦٥/١.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٣٦.

(٣) مقدمة اللزوم: ٢٣/١.

(٤) نفسه: ٢٣/١.

(٥) انظر العيون الغامزة: ص ٩٤.

(٦) مقدمة اللزوم: ٢٣/١.

(٧) سقط الزند / ش: ص ١٢٨١.

(٨) ضوء السقط: ورقة ٥٦ ب/ تحقيق ص: ١٦٣.

(٩) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

(١٠) قوله: سيغني أبا الهندي عن وطب سالم ... أباريق لم يعلق بها وضر الزبدِ
مفدمة قزًّا كأن رقابها ... رقاب بنات الماء أفزعها الرعدُ. انظررسالة الغفران: ص ١٤٣.

المعجم»[1]، أما إذا عد من الفصحاء القدامى لاستشهاد العلماء بشعره فالأرجح لديه أن يكون البيتان مقيدين، وإن كان هذا التأويل سيؤدي إلى التسليم بوجود ضرب رابع للطويل ذكره الأخفش ولم يذكره الخليل، ويُخَلِّصُ من هذا الإشكال إنشاد من أنشد: (رقاب بنات الماء ريعت من الرعدِ)[2].

إن الإقواء في أشعار المولدين عيب قبيح في رأي الشيخ إذا أتى في الضم والكسر، ويكون أشنع إذا جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة[3] لأن الفتح فيه قبيح جدا[4]، إلا أنه لا يميل إلى تعميم هذا الحكم على الأشعار كلها، فقد جاءت «أشياء في الشعر القديم بعضها منصوب وبعضها مرفوع أو مخفوض»[5]، وفصاحة هذا الشعر تجعله - لديه - أجل من أن يحمل فيه الإقواء على ضعف الغريزة.

ويعتذر الشيخ عن ذلك مرة بجعله امرأ القيس يقول وقد سئل عن إقوائه في ميمية له: «لا نكرة عندنا في الإقواء»[6]، ومرة أخرى بحمله مثل ذلك «على الوقف، لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر: (ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا)... فيجيء بالألف ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الألف منافية للواو والياء. وإذا حكم بالوقف فلا فرق بين الحركات الثلاث»[7].

ورغم أن العلماء يؤولون إقواء امرئ القيس في لاميته بما ينفي عنها هذا العيب، يعتبر الشيخ ذلك تحايلًا غير مقنع، فالشاعر قد «شانها بقوله في آخر البيت: (أخنس ذيال)، فالذي يعرف مذاهب العرب يزعم أنه في موضع نصب، وأنه أجرى البيت على

(١) رسائله/عطية: ص ١٤٤.
(٢) نفسه: ص ١٤٣.
(٣) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.
(٤) انظر العمدة: ١/١٦٥.
(٥) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.
(٦) رسالة الغفران: ص ٣٢٠.
(٧) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.

الوقف، وقد أُعْمِلَت الحيلُ في وجوه نصت له فقيل: أبدل أخنس من الهاء في روقيه، وقيل: أراد ذيالي بالإضافة إلى نفسه، والقول أشبه»[1].

وإذا كان مقصوده إجراء البيت الأخير وحده على الوقف فإن ذلك سيصبح إخلالًا آخر بالقصيدة، لأنه يجعلها تبنى على إيقاعين: الضرب الأول من الطويل، والضرب الرابع المقصور الذي سكت عنه الخليل، ولعل هذا ما جعله يعتبر البيت الأخير شينا لها لأن تخليصها بالوقف من الإقواء يحدث فيها عيبًا آخر هو شذوذ الوزن.

ويقوي هذا التفسير أنه صرح في نقده لمعلقة الحارث بن حلزة بما يفيد أن الوقف لا يخلص الشعر من شبهة العيب تخليصًا كاملًا، لأنه قد يؤدي إلى تداخل الأبنية واشتباهها، والإقواء الذي يقود إلى مثل هذا لا يمكن أن يكون إلا شنيعًا: «ولقد شنعت هذه الكلمة بالإقواء في ذلك البيت، ويجوز أن تكون لغتك أن تقف على آخر البيت ساكنًا، وإذا فعلت ذلك اشتبه المطلق بالمقيد»[2].

وإذا كان العلماء قد أجمعوا على أن الإقواء لا يجوز للمولدين[3]، فإن مجيئه في دواوين الشيخ سيكون مما يُسْتبعد أن يكون قد فكر فيه ولو لتجريبه، رغم أنه تجرأ على تجريب بعض العيوب الشعرية في لزومياته.

II - **الردف والتأسيس**: إذا كان التوجيه والمجرى يمكنان القافية من الامتداد النغمي، فإن الردف والتأسيس يعدان سبيل الشاعر لجعل هذا الامتداد أبين لاعتماده على الحرف والحركة معا، فالردف يصاحبه الحذو والتأسيس يصاحبه الرس والإشباع، وكل ذلك يزيد القوافي قوة تطرب لها الأسماع وتَسْتَجْزِلُها الغرائز.

---

(1) رسالة الدواوين/ رسائله/ إ. عباس: ٢١/١. والمراد قوله: فخر لروقيه وأمضيت مُقْدِمًا ... طوال القرا والروق أخنسَ ذيال

(2) رسالة الغفران: ص ٣٣٢.

(3) انظر العمدة: ١٦٥/١.

١ - **الردف:** والمراد به لدى الشيخ «ألف أو واو أو ياء ساكنتان تكونان[1] قبل الروي ولا حاجز بينهن وبينه»[2].

ومقصوده بذكر السكون أن الردف لا يكون إلا من حروف اللين، و«حروف اللين الياء والواو والألف»[3]، والألف لين كامل لأن ما قبلها لا يكون إلا مفتوحًا، والياء والواو «إذا انفتح ما قبلهما ففيهما بعض اللين وإن لم يكمل»[4]، لأنه لا يكمل فيهما حتى تكونا ساكنتين و«ما قبل الواو مضمومًا وما قبل الياء مكسورًا»[5]، والردف جائز بذلك كله.

والأصل فيه أن الشعراء مخيرون بين المجيء به وتركه قبل البدء في النظم، فإذا جاؤوا به في بيت من الأبيات ولو في وسط القصيدة لزمهم في المنظومة كلها، إلا أن البناء الشعري في بعض القوافي يكون مفتقرًا إلى حروف الردف غير مستغن عنها، فيلزم بها الشاعر قبل أن يجيء بها ولا يخير، ويكون ذلك في الأوزان [6] التي تبنى على قافية المترادف لمنع اجتماع ساكنين مصمتين في آخر الكلام، أو لتعويض النقص الذي يلحق بالوزن نتيجة الحذف منه[7].

وقد ذكر سيبويه أن كل شعر حذف من بنائه حرف متحرك أو ما في زنته تكون فيه حروف اللين لازمة للردف[8]، ومثل لذلك بالطويل المحذوف.

وقد استنتج الشيخ[9] من كلام سيبويه ما يفيد أنه لا يشترط في هذا الوزن اللين فحسب، ولكن أن يكون لينًا كاملًا غير مفتوح ما قبله.

---

(١) كذا في المقدمة المطبوعة، والأرجح «تكون» لعودة الضمير على الألف معهما كما يؤكد ذلك قوله لاحقًا: «بينهن».
(٢) مقدمة اللزوم: ١/١٠.
(٣) الفصول والغايات: ص ٩٤ - ٩٥.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.
(٥) الفصول والغايات: ص ٩٥. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٥.
(٦) انظر الصاهل والشاحج: ٤٦٢ - ٤٦٣.
(٧) انظر العيون الغامزة: ص ٥٤.
(٨) الكتاب: ٤/٤٤١.
(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

ويستنتج من هذا أن استعمال الردف يصبح أحيانًا لأهميته موكولًا إلى الغريزة التي تجعله أضيق مما تسمح به القواعد القياسية.

ومن بين ما تجيزه القواعد تشعيث الضرب في الخفيف الأول، لكن الشيخ يرى أن الغريزة لا تقبل ذلك إلا إذا كانت القوافي مردفة، فإذا فقدت الخفيفيات «حروف الردف جاءت سالمة من التشعيث، لأنه إذا ظهر بان خلله فيها»[1]، ولذلك كان الفحول يتجنبونه إذا غاب الردف، أما ما استعمل منه في ما فقد لينه ولم يردف فقبحه في رأي الشيخ غيرخاف في الغريزة[2].

والألف في القوافي المردوفة لا تجتمع مع غيرها، أما الواو والياء فيجيز العلماء تعاقبهما شريطة اشتراكهما في اكتمال اللين أو عدم اكتماله[3]، إلا أن الشيخ يفرق بين المطلق والمقيد في جواز التعاقب. فهو[4] يجيز في الشعر المطلق كغيره تعاقبهما في مثل «مقروب وحبيب»، أو في مثل «الخيْل والقوْل»، لكنه يستضعف ذلك في المقيد فينبه على قبحه في قوله: «وأنا أفرق بين المطلق والمقيد وأعده في المقيد أشد، لأن الروي لا يكون بعده ما يعتمد عليه. قال الراجز في الواو المضموم قبلها مع الياء التي قبلها كسرة:

مــــدوَّرٌ تــدويــرَ عــشِّ الـعـصـفــورْ

خــيــر حــيــاض الإبـــلِ الـدعــائــيــرْ

فهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق»[5]، وكلامه صريح في دلالته على أن ذلك يقبح في المقيد سواء كمل اللين في الواو والياء أم لم يكمل.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٢.

(٢) نفسه: ص ٥٢٢. وانظر ما تقدم: الخفيفيات.

(٣) انظر قوله في الفصول والغايات: ص ٣٢: «وإذا جاءت الواو المفتوح ما قبلها مع الياء المفتوح ما قبلها، فليس بسناد ولا عيب. وكذلك الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها».

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ١/٢٠ – ٢١.

(٥) نفسه: ١/٢١.

ويأخذ الدماميني على الشيخ أن كلامه هذا يقتضي «أن يكون اجتماع الواو والياء في أرداف القوافي المطلقة قبيحًا»[1] بينما المعروف خلاف ذلك، وهو مأخذ لا يخلو من تعسف لأنه يطالب الشيخ بدقة في الدلالة لا يسمح بها أسلوب التفضيل أحيانًا، لأن القائل قد يقول: زيد أكرم من عمرو، وهو يقصد أنهما مشتركان في الكرم، وقد يكون مقصوده أن زيدًا وحده كريم وأن عمرًا بخيل، فإذا طولب بالتدقيق قال: عمرو أبخل من زيد، فيحمل كلامه على أن زيدًا أيضًا بخيل، بينما كل مراده نفي الجود عن عمرو.

وقول الشيخ: «وهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق «يحمل على هذا الالتباس، لأنه لم يقصد به إلا أن التعاقب في المقيد يكون قبيحًا، أما حكمه عليه إذا جاء في المطلق فقد كان صريحًا في قوله قبل كل ذلك: «ويجوز الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها، ولا يجتنب ذلك أحد منهم. قال عمرو بن كلثوم: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا)، ثم قال فيها: (... تربعت الأجارع والمتونا)، وجاء بالواو في غير موضع من القصيدة والياء عليها أغلب... ومثل هذا كثير موجود لا يهجر ولا يعاب»[2].

ويبدو أنه لم يكن يجيز ذلك فحسب، ولكنه كان يعده دليلًا على اتباع الخاطر والبعد عن التكلف والتصنع، فلو «أن قائلًا نظم قوافي على مثل «مشوق ووسوق» ولم يأت بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم، لأن العادة في مثل هذا المبنى أن تشترك فيه الواو والياء. وكذلك لو لزم الياء وحدها في مثل قطين ومعين، ليس في هذا من هذا النحو إلا شيء يسير»[3].

---

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٩٧.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٢٠ - ٢١.

(٣) نفسه: ١/٣٠.

وهو بذلك يخالف مذهب ابن الرومي وينسبه ضمنيًّا إلى التكلف لأنه كان من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية «حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره»[1]، ويجعل ذلك دليلًا على التقدم والسبق وتطويع القوافي والرويات:

وأطــاعــهُ حـــرفُ الـــرويِّ فـلـم يـجـئ
فـيـه بمـفـعـولٍ يـشـوبُ فَـعـيـــلا[2]

وتبدو أشعار الشيخ المجودة في معظمها ترجمة أمينة لأحكامه السابقة على حروف الردف وتعاقبِ الياء والواو فيه وأوجهِ استعماله، فالياء والواو الكاملا اللين تتعاقبان فيها في مثل قوله في السقط:

يــغـفـي ويـــزعـــمُ أنـــه مـتـبـولُ
راجَ خـيـالــك أنـــه سـيـديـلُ
وفـضـيـلـةُ الـنـوم الخـــروجُ بـأهـلـه
عـن عــالـمٍ هـو بـــالأذى مـجـبـولُ[3]

كما تتعاقبان في جل درعياته كما يتجلى من مثل مجيئه في قوافي إحداها[4] بالغروب وقليب وجنوب ولهيب والأنبوب، وهو ما يدل على أنه عاد فاختار بعد عودته إلى تجويد الشعر هذا المعيار الفني البعيد عن التكلف.

ولعل السقطية الوحيدة التي أردف فيها ولم يعاقب قطعة من أربعة أبيات مطلعها:

خـبـريـنـي مـــاذا كـرهــتِ مـن الـشـيــ
ـبِ فـلا عـلـمَ لـي بـذنـبِ المـشـيــبِ[5]

---

(١) انظر العمدة: ١/١٦٠.
(٢) انظر ديوان ابن الرومي: ٥/١٩٧٦. والشيخ يعد مثل هذا لزومًا متكلفًا.
(٣) سقط الزند / ش: ص ٢٠٢٥ – ٢٠٢٦.
(٤) قوله: إيلا ما أخذت بالنثرة الحصـ ... داء ياخسر بائع محروب. انظر الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٨١.
(٥) سقط الزند / ش: ص ٢٠٣٣.

فقد أتى في قوافيها مع المشيب بـ «الحبيب وطيب والأريب»، والراجح أنها بقية من قطعة أطول بترت فضاع ما أردفت فيه القوافي بالواو من أبياتها.

لكن درعياته لا تخلو من بعض اللبس، فرائيته المفتوحة: (صنت درعي...)[1] مطولة من ٦٢ بيتًا ورد الردف في كل قوافيها بالياء، وكافيته المضمومة: (أبني كنانة...)[2] مطولة من ١٩ بيتًا ورد الردف في كل أبياتها واوًا.

والتفسير المقبول الذي نجده لهذا اللزوم أنه كان أثرًا من آثار مرحلة النظم المتكلف التي ألزم فيها نفسه بكل ما ليس لازمًا من الأساليب الشعرية، ورغم ذلك نحس عند التجريب والاختبار بأن إقحام مثل «قصورا وأمورا» في الرائية المفتوحة، أومليكُ وشريكُ» في الكافية يبدو نابيًا في السمع نبوا قد يكون السبب في تخلي الشيخ عن رخصة المعاقبة بين اللينين فيهما.

وقد جمع الشيخ في رائية أخرى مكسورة بين الواو والياء فبدا التعاقب مقبولًا، ولا نجد في السقط والدرعيات المردفة رائية أخرى مفتوحة أو كافية نستأنس بهما لمعرفة موقفه الدقيق من تعاقب الياء والواو في مثل هاتين القافيتين، فقد تكون غريزته قد هدته إلى أن تجنبه فيهما هو الأجود.

أما القطعتان المقيدتان اللتان جاء بهما في هذا النوع من الشعر مردوفتين بغير الألف فدرعيته اللامية السريعية الموقوفة:

مــا نَــخَــلَــتْ جــارتــنــا ودَّهــا

يــومَ تــــراعتْ بـكـثـيـبِ الـنـخـيـلِ[3]

---

(١) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعيٌّ بما يترك الغني فقيرا. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٧٧٥.

(٢) قوله: أبني كنانة إن حشو كنانتي ... نبل بها نبل الرجال هلوك. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٠١.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٢٩.

وأختها المشطورة: (من يشتريها وهي قضاء الذيل)[1]، وقد لزم فيهما الياء وتنكب الواو لأنه كان يعد الجمع بينهما قبيحًا في مردفات الشعر المقيد التي يكون الروي فيها مفتقرًا إلى حرف بعده يعتمد عليه[2].

وتظل لزومياته الديوان الذي لم يجتمع في قوافيه واو الردف وياؤه في قطعة واحدة لأنه بناه على تكلف ما ليس لازمًا، وعدم المعاقبة بينهما وفاء بما التزم به لأنه أحد أوجه الكلفة الثالثة التي فرضها على نفسه[3].

والغالب على الردف أن يكون هو والروي من كلمة واحدة، لكن الشيخ يجيز ككل العلماء أن يكونا من كلمتين[4]، ويجيء بذلك في شعره كقوله في السقط:

طربنَ لضوءِ البارقِ المتعالي
ببغدادَ وهنا ما لهن ومالي

سمتْ نحوه الأبصارُ حتى كأنها
بناريهِ من هنا وتمَّ صوالي[5]

وقوله في اللزوم:

لا ريبَ أن اللهَ حقٌّ فلتعذْ
باللومِ أنفسكمْ على مرتابها

أفملَّةُ الإسلامِ يُنكر منكرٌ
وقضاءُ ربكَ صاغها وأتى بها[6]

---

(١) الدرعيات/شروح السقط: ص ١٧٧٢.
(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٢١، وما تقدم.
(٣) نفسه: ١/٣٠.
(٤) نفسه: ١/١٢.
(٥) سقط الزند / ش: ص ١١٦٢ - ١١٦٤.
(٦) اللزوم: ١/١٧٠.

ويطرأ على القوافي المردوفة سنادان حرفي وحركي ينشآن من اختلاف الردف أو الحذو فيها، لأن ما يبدأ به في القصيدة إذا خولف عد ذلك سنادًا[1]، فإذا جيء ببيت مردف القوافي وبيت لا ردف فيه فذلك عند الشيخ سناد[2]، وإذا اجتمعت الفتحة مع غيرها فيها فهو أيضًا سناد[3] معيب.

وينبه الشيخ على أن ما أردف بالألف، «لم تساند فيه العرب ولا غيرهم من أهل الغريزة»[4]، لأنه باللين الكامل الذي يشركه غيره من الأرداف[5]، ولذلك قل تعرض قوافيه لهذا النوع من العيوب.

والجهة التي يمكن أن يتسلط منها السناد على ما أردف بالألف هي الهمزة التي يصفها الشيخ[6] بأنها حرف ليس في الحروف أكثر مسامحة منه، لأنها تكون ساكنة في مثل «رأس وبؤس وذئب» فتبلغ ما تستحقه من الهمز وتصبح كالحروف الصحاح، فيجوز أن يجتمع في القوافي «رئْم مع سهْم، وسؤْل مع جُمْل، وشأْم مع وخْم. فإذا اتفق لها أن تصاحب في القوافي حروف اللين صارت ألفا في شام وياء في ريم وواوًا في بوس وسول، فجرت مع رام وجول وهيم. وهي في ذلك غير جارة للعيب، بل قد أدت حق الحروف الصحيحة في حسن العشرة، وتكلفت لحروف اللين ما ليس هو لها أصلًا في الحقيقة»[7].

وتظهر مسامحتها لدى الشيخ في أنها إذا كانت في حشو البيت فالمنشد مخير فيها بين التحقيق والتخفيف[8]، لكن هذه المسامحة تصبح وقوعًا في عيب المساندة

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٢.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/١٥.
(٣) نفسه: ١/٢١ - ٢٢.
(٤) رسائله/ عطية: ص ١٢٤.
(٥) نفسه: ص ١٢٣.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٦ - ٤٩٧.
(٧) نفسه: ص ٤٩٦.
(٨) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٧٠.

إذا ما تساهل الشاعر أو المنشد في استعمالها، فتخفيفها «يكون لازمًا في القوافي الملينة»[1]، لأنها إذا كانت قبل الروي وفي قوافي القصيدة لينٌ قبل الرويات أو بعضها وجب أن تخفف[2]، فإن لم تخفف عد ذلك سنادًا حرفيًّا أي سناد الردف.

ويفسر الشيخ بهذا اللزوم تخفيف الهمزة في قول أبي تمام:

دأبَ عيني البكاءُ والحزنُ دابي

فاتركيني وقيتِ ما بي لما بي

فـ «الدَّأْب والدَّأَب: العادة.. والأصل الهمز، ولكن الهمزة في االقافية تجعل ألفًا»[3].

وبمثل ذلك فسر قول البحتري:

عجْز من الدهر لا يأتي بعارفةٍ

إلا تلبُّث دون الأتْي واستانى

فـ «استانى: أصلها الهمز لأنها من الأناة، ولا يجوز أن تهمز في هذا الموضع لأنها قد وقعت مع ألفات في القافية، ولا يجوز أن تقع معهن الهمزة...»[4].

وخلافًا للزوم التخفيف في القوافي المردفة يكون تحقيقها واجبًا في المجردة، لأنها إذا خففت «وفي موضعها من القوافي حرف مصمت ليس بلين فتخفيف الهمزة خطأ»[5]، ويقصد الشيخ بالخطأ في كلامه هذا الوقوع في سناد الردف. ويمثل للزوم تحقيقها بقول العجاج:

كأنَّهُ من طولِ جذعِ العفسِ

ينحتُ من أقطاره بفأسِ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٢٩.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٩ - ٧٠.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/٥١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٢٤. وانظر ديوان البحتري: ٤/٢١٥٠.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٩ - ٧٠.

ويجزم بأن همز الفأس في هذا الموضع واجب[1].

ومثل ذلك لديه قول الشاعر:

ألـــم تــريـــانــي والــعــقــيــلــي دائــبًــا

نـــروحُ ونــغــدو فــي خــلاخــلــنــا الخُـــرسِ

رهـــيـــنــي ثَـــــواءٌ بــعــد طـــول إقــامـــةٍ

عــلـى غـــرضٍ مــنــا بـمـنـزلـنـا الـشـــأسِ

إذ «لابد ها هنا في الشأس من همز لأجل القافية»[2].

ويظهر بعض الإشكال لدى الشيخ عندما تجتمع همزتان في قافية أخواتها مجردة فيمتنع التحقيق مطلقًا، أي في القافية والحشو على السواء، والمشكل مثل قول البحتري:

أجـــد لــنــا مــنـــكَ الـــــوداعَ انــتـــواءة

وكــنــت ومـــا تــنــفــك يــشــغــلــك الــشــغـــلُ

فـــلا تـــألُ فـــي هـــجـــري فـــإنـــي مـصـمـمٌ

عــلــى صــلــةٍ بــالــغــتُ فــيــهـا فـمـا آلـــو

فقوله: «آلو الواجبُ فيه تخفيف الهمزة الثانية، لأن أصل الفعل قد اجتمعت فيه همزتان: همزة الأصل وهي الثانية، وهمز المخبر عن نفسه وهي الأولى، فإذا وقع التخفيف صار في الأبيات سناد قلما يجيء مثله في شعر المتقدمين، لأن من فعل مثل هذا فكأنما أتى بمال وحال مع فضل وأهل، وذلك غير موجود»[3].

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٠/٢.

(٢) رسالة الأخرسين/ رسائله/ إ. عباس: ٥٧/١.

(٣) عبث الوليد: ص ١٧٥ – ١٧٦. وانظر البيتين في ديوان البحتري: ١٦٦٨/٣.

ولكن عد مثل ذلك من السناد يعارض مذهب الخليل الذي كان يتوهم تحقيق الهمزة في آدم وآخر «فلا يجعله سنادًا إذا جاء مع تغيم وأكبر»[1]، هذا على لغة من قال من العرب: اللهم اغفر لي خطائي، فجمع بين الهمزتين في جمع خطيئة.

والأخذ بمذهب التوهم يجعل قول البحتري بريئًا من السناد لأنه يجيز «أن يتوهم تحقيق الهمزة الثانية في «آلو»»[2].

ويظهر أن الشيخ لم يكن يميل إلى مثل هذا التأويل لأنه - وإن صح اعتباره في المباحث الصرفية تقديرًا لغير مسموع - يعتبر غريبًا عن نظام القافية الذي تقوم قوانينه على المسموعات فقط وقد تبين أن اختلاف الإعراب في الشعر المقيد لا يعد لديه عيبًا وإن توهمت الحركات، لأن بناء القافية المسموع ينقضي عند الروي الساكن، ولذلك نجده يخفف الهمزة في القوافي الملينة بالردف في مثل قوله:

أتعلمُ ذاتُ القرطِ والشنفِ أنني
يشنِّفني بالزأرِ أغلبُ رئبالِ

بدت حية قصرًا فقلتُ لصاحبي
حياة وشرٌّ بئس ما زعم الفالِ

إذا جنَّ ليلي جنَّ لبِّي وزائد
خفوق فؤادي كلما خفق الآلِ[3]

ويحققها عندما تكون القافية مجردة في مثل قوله:

أستغفرُ اللهَ ولا أندب الـ
أطلال فذَّ الشخصِ كالتوأمِ

ولستُ بالناسب غيثًا همى
إلى السماكين ولا المرزمِ[4]

---

(١) عبث الوليد: ص ١٧٧ . وفي الأصل «تغير» عوض «تغيم»، وهو تصحيف بين.
(٢) نفسه: ص ١٧٦ .
(٣) سقط الزند / ش: ص ١٢٢٦ - ١٢٥٣ .
(٤) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٦٦ - ١٧٦٨ .

ولم يجيء بها في أشعاره متوهمة التحقيق مع الرويات الصحيحة لأن ذلك يظل لديه سنادًا يبينه الحس.

وخلافًا للمردفات بالألف يتسلط السناد على ما كان الردف فيها واوًا وياء[١]، لجواز اختلاف الحركات «ما قبلهما وهما في ذلك ردفان»[٢]، وينجم هذا الاختلاف عن كمال اللين فيهما وعدم كماله، وهي خصيصة تجعل استعمالهما في القوافي ذا أوجه مختلفة منها الجائز ومنها المعيب.

فتعاقبهما كاملين في القصيدة الواحدة لا يعد عيبًا لدى الشيخ إلا في القوافي المقيدة كما أوضحت، ومثل ذلك تعاقبهما غير كاملين[٣] وإن كان بعض الشعراء قد أثروا تنكب المعاقبة بين الواو والياء في الصورة الأخيرة[٤].

ويتميز عدم كمال لينهما بمجيء الحذو قبلهما فتحة، والحذو«حركة ما قبل الردف، تكون مرة فتحة ومرة ضمة ومرة كسرة»[٥]، فإذا جيء بالفتحة مع غيرها في قوافي نفس القصيدة فذلك عند العلماء هو العيب[٦] الملقب بسناد الحذو[٧].

وهو لدى الشيخ سناد حركي مكروه[٨]، ويكون أشنع[٩] إذا جاء في المقيد.

وقد كان اختلاف الحذو من بين ما عابه الشيخ على ابن كلثوم لمجيئه في معلقته بقوله مساندًا[١٠]:

---

(١) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/ ١٠.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣٢.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار/ ر. م/ ص ٤٢٤. وانظر ديوانه: ٤/ ٥٧، ٥٩، ١١٢، ١٧٢، ١٩٨.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٥. وانظر مقدمة اللزوم: ١/ ٢٠.

(٦) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٢١، والفصول والغايات: ص ٣٢.

(٧) انظر العقد الفريد: ٥/ ٤٩٨.

(٨) رسالة الغفران: ص ٥٣٧.

(٩) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٢٢.

(١٠) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٠. وانظر البيت في معلقته: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا...). جمهرة أشعار العرب: ١/ ٣٦١.

كـــــأنَّ مـــتـــونـــهـــنَّ مـــتـــون غـــدرٍ

تـصـفـقـهـا الـــريـــاحُ إذا جـرَيْـنـا

أما إذا ضم ما قبل الواو وانكسر ما قبل الياء فإن اللين فيهما يكون كاملًا، وإذا كمل «استقبحوا أن يجيئوا بهما مع الحروف المصمتة، مثل أن يجيئوا بعُود مع جند وزند، وبِعِير مع ستر وفتر»[1]، لأن ذلك إذا جاء في القصيدة الواحدة عد سنادًا[2] حرفيًّا اصطلحوا على وصفه بسناد الردف، ويكون شنيعًا إذا كمل لين الردف.

ولاستبعاد هذه الشناعة يحذر الشيخ من تحقيق همزة طفئنا في قول البحتري:

ســـار يـــســـتـــرشـــدُ الـــنـــجـــومَ إلـيـهـم

فـــي ســـــوادِ الـظـلـمـاء حـتـى طفينا

لأن الفعل وإن كان أصله الهمز «يخفف في هذا الموضع تخفيفًا لازمًا»[3] حتى يشاكل واو الردف وياءه في قوافي القصيدة.

ويتردد الشيخ في الجزم بشناعة السناد في قول الكاهنة:

إنـــــي رأيـــــــتُ غـــمـــامـــةً بـــرقـــت

بـــيـــضـــاءَ بـــيـــن حـــنـــاتم الـــقـــطـــرِ

وظـــنـــنـــتـــه شـــــرفًـــــا لـــصـــاحـــبـــهِ

مـــا كـــلّ قـــــادحٍ زنـــــده يـــــوري[4]

فالواو قد كمل لينها لضم ما قبلها، وهذا الاستعمال إن كان من باب العيوب التي مرت على بعض الغرائز، فهو لدى الشيخ أشنع[5] ما يكون من السناد، ولكنه

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٥.

(٢) نفسه: ١/١٦.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٢٥. والبيت من قصيدة مطلعها: (هم إلي رائحون أم غادونا). انظر ديوان البحتري: ٤/٢١٦٤.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

(٥) نفسه: ١/١٦.

لا يستبعد أن تكون الكاهنة قد همزت واو يوري على لغة من قال موسى فهمز الواو لمجاورتها الضمة كما يهمزها إذا كانت الضمة فيها موجودة(١).

وقد نبه الشيخ على أن في واو يوري قوة زائدة «لأن بعد الراء ياء أصلية يجوز أن تجعل رويًّا»(٢)، وقوتها هذه قد تكون مسوغًا لعدها كالحرف الصحيح في البيتين، لأنها ستكون في غير موضع الردف، لكنه يميل إلى أن يهجر مثل هذا الاستعمال، لأن اجتماع اللين الكامل والحروف الصحيحة في القوافي يظل قبيحًا من حيث هو مسموع شعري.

أما ما لاحظ وروده من سناد الردف فهو اجتماع الصحيح مع الواو التي قبلها فتحة، أوالياء التي ما قبلها مفتوح أيضًا(٣)، أي مع اللين غير الكامل في مثل اللَّوْم واللَّحْم والفَيْض والفَرْض، ومن ذلك لدى الشيخ مجيء الحطيئة بالغلف مع الطوف في شعر له(٤)، وذلك عند الشيخ والعلماء من سناد الردف، غير أن بعض الغرائز كانت لا تحس بذلك. وقد ذهب بعض العلماء إلى أن مثل هذا الاختلاف لا يعد عيبًا، لأن الواو والياء إذا سكنتا وانفتح ما قبلهما جرتا مجرى الصحيح(٥).

ويبدو الشيخ كالمقتنع بهذا التعليل، لكنه يشترط لعد قبح هذا السناد هينًا أن يكون الوصل من نفس الكلمة التي فيها الردف، كما يتضح في قوله مفسرًا مجيء القافية مردفة في قصيدة مجردة القوافي يقول فيها البحتري:

إن سيرَ الخليطَ لما استقلا

كان عونًا للدمعِ حتى استهلا

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

(٢) نفسه: ١/١٦.

(٣) نفسه: ١/١٦.

(٤) انظر م. اللزوم: ١/١٥، حيث يشير الشيخ إلى قوله في عجزي البيتين: بئيدهما مال المرازبة الغلفْ/ وما المرء إلا بالتقلب والطوفْ.

(٥) انظر شرح ديوان أبي الطيب/ البرقوقي: ٤/٥.

ذاك فـضـلٌ أوتـيـتـه كـنـت مـن بـيـ
ن الـــبــرايـــا بـــه أحـــــقّ وأولــــى

فهو يرى أن قوله: «أولى» «فيه سناد، وهو عيب عند المتقدمين، وحَسَّنَهُ في هذا الموضع أن ما قبل الواو مفتوح، وأن آخر أولى من نفس الكلمة وليس هو للوصل»[١].

وقد جاء أبو الطيب بما يشبه هذا في قوله:

كــدعــواك كــلّ يــدعــي صــحــةَ الــعـقـلِ
ومــن ذا الــذي يــدري بمـا فـيـه مـن جـهْلِ
تمـــرُّ الأنـــابـــيـــبُ الخـــواطـــر بـيـنـنـا
وتـــذكـــر إقـــبـــال الأمـــيـــر فَـتَـحْـلَـوْلِـي

وقد وصف بعض العلماء قافية البيت الثاني بالفساد[٢] لتفردها بين قواف غير مردفة، لكن الشيخ الذي كان ينزه أبا الطيب عن العيوب يرى أن ذلك حسن وسا غ – مثل قول البحتري السابق – لأن ما قبل الواو مفتوح، «وأن الياء في تحلَوْلِي من نفس الكلمة، ولو أنه جاء في قصيدة أبي الطيب « قول « مع « وصل « لكن أشنع من هذا، وكذلك لو جاء في قصيدة أبي الطيب بالقوْل أو الصوْل لكان أشد بعدًا، فأما لو جاء بالغُولِ والطُّولِ فإنه كان يشتد العيب. وأكثر ما جاء للعرب من هذا الفن إنما يجيء في ما قبل واوه فتحة»[٣].

ولعل غريزة أبي الطيب وغيره ممن ساندوا كانت تحس بأن الردف إذا اجتمع غير كامل اللين مع القوافي المجردة في نفس القصيدة لا يبين، خلافًا لمجيء الحرف الصحيح مع القوافي المردفة.

(١) عبث الوليد: ص ١٧٢. وانظر البيتين في ديوان البحتري: ١٦٥١/٣ – ١٦٥٤.
(٢) انظر الفصوص: ١٧٨/٥، حيث يعد صاعد ذلك خطأ. ولنظر شرح ديوان أبي الطيب/ البرقوقي: ٧/٤.
(٣) عبث الوليد: ص ١٧٣. ويمثل للصورة الأخيرة بشعر قافيته: خمسي/ قوْسي. وقد صحف الناشر فأثبت: فتحلَولَى وقولا ووصلا.

وأيًّا كان مسوغ هذا الاستعمال فالواضح أن الاعتذار عنه كان سببًا في قبول رأي من ذهب إلى أن الياء والواو إذا تحرك ما قبلهما أشبها الصحيح، إلا أن تقييده المجيء بذلك بكون الوصل من كلمة الروي يعتبر إضعافًا ضمنيًّا لهذا الرأي، لقلة هذا النوع من الوصل في أبنية القوافي.

وقد كشفت العبارات الأخيرة من كلامه عن أنه كان يعد الجمع بين الردف وغيره في القوافي سنادًا شنيعًا، وأنه كان يراه في ما كمل لينه أشنع، لأن الردف بناء فني كمي للقوافي يعتمد على التنغيم المتردد بحروف متشابهة، وإذا استثنينا ما جاز فإن الإخلال بذلك لا يمكن أن يكون إلا عيبًا، ولذلك جاءت أشعار الشيخ المردفة - مجودة كانت أو متكلفة - بريئة كلها من السناد بنوعيه الحركي والحرفي.

أما الياء والواو المتحركتان فاشتراط السكون في الردف وقربهما من الحروف المصمتة يجعلهما - وإن جاءتا قبل الروي - كالحرف الصحيح[1]، فيحملان عليه في القوافي كما يتبين من قول الشيخ جامعًا بين الياء المتحركة والصوامت:

لتذكر قُضاعة أيامها
وتزهُ بأملاكها حميَرُ
فعامل كسرى على قريةٍ
من الطفّ سيدها المنذرُ[2]

٢ - **التأسيس**: وهو أسلوب آخر في البناء الكمي النغمي، ويتميز من الردف بكونه يمنح القافية امتدادًا أطول لزيادته عليه بحرف يفصل بينه وبين الروي يلقب بالدخيل[3]، وبحركة يتحرك بها تسمى الإشباع[4].

---

(١) انظر شرح ديوان أبي الطيب/ الواحدي نقلًا عن البرقوقي: ٤/٥ - ٦.
(٢) سقط الزند / ش: ص ١٠٨٧ - ١٠٨٨.
(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣٢، والصاهل والشاحج: ص ٥٣٢.
(٤) نفسه: ص ٣٣.

وخلافًا للردف الذي يجيء بحروف اللين الثلاثة يختص التأسيس بأنه يكون بالألف دون الواو والياء، فالقافية تكون مؤسسة إذا كانت على وزن فاعل، وإذا جاءت على وزن فوعل أو فيعل عدت مجردة ولا يلزم الشاعر فيها بالمجيء باللين رغم أن الواو والياء أختان للألف. ويبدو هذا جليًّا في مجيء موردها مع ترفدها في قول الشيخ:

تثني عليكَ البلادُ أنَّك لا
تأخذ من رفدها وترفدها

من ارتعت خيله الرياضُ بها
وكان حوض الصفاء مَوْردها[1]

ويطرد ذلك في سقطياته ودرعياته حيث تُعامَلُ الواو والياء عند وقوعهما موقع ألف التأسيس معاملة الحروف المصمتة.

أما في ديوان التجريب فنلاحظ أنه التزم بالواو في قوافي بعض اللزوميات وكأنها صورة أخرى للتأسيس، وذلك في قوله من ثلاثة أبيات تائية:

قديمًا كرهتُ الموتَ واللهُ شاهدٌ
وقد عشتُ حتى أسمحت لي قرُونتي

وأحسبه لو جاءني لأبيته
ومن عند ربي نصرتي ومعونتي[2]

وقوله في كافية من خمسة عشر بيتًا:

ألا يا جون ما وفقـ
ت إن زايلت قاموسك

ورأيي لك في العالـ
م أن تلزم ناموسك[3]

---

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٢٢ – ٨٢٣.

(٢) اللزوم: ١/٢٢٢ – ٢٢٣.

(٣) سقط الزند/ش: ٢/٢٤٨. وقد أتى في قوافيها بـ (موسك / ناقوسك / قوسك / ناووسك / بوسك / مأنوسك /....).

ويؤكد أنه نحا فيها منحى التأسيس بالواو عوض الألف تخفيفُه همزةَ بؤسك لتصير واوًا مكتملة اللين في قوله:

أخـــــــاف الـــــدهـــــر أن يـــبـــد
ل نـــعـــمـــاء الـــغـــنـــى بُـــوسَـــك

لكن ذلك يظل من باب التكلف الذي لا يحمل أية دلالة نقدية سوى كونه تجريبًا ولزومًا لما ليس يلزم.

ولم يذكر العلماء السبب الذي جعل الشعراء يقتصرون على الألف وحدها عند تأسيس القوافي، إلا أن الشيخ في بعض مباحثه يذكر أن العرب تستثقل الياء في بعض الأبنية، والواوُ أختٌ مُعاقبةٌ لها، وأنهم يفرون منها إلى الألف إذ «الألف أخف حروف اللين»[1]، فلعلهم وجدوها الأنسب للتأسيس لخفتها.

ورغم تفرد الألف بهذا البناء يلاحظ أن تقييد المجيء بالتأسيس لا يظهر في استبعاد الواو والياء فحسب، ولكن في اختيار ألفات دون أخرى، فالألف التي يختارها الشاعر لتأسيس القافية لا تخلو – لدى الشيخ والعلماء – من أن تكون «هي والروي من نفس الكلمة كألف عالم ومالك، أو يكون الروي ضميرًا متصلًا فيجري مجرى حرف الكلمة الأصلية كالكاف في دارك وغلامك»[2]، وهذه هي الصورة الغالبة في الأشعار ولا تكون الألف فيها إلا تأسيسًا، أو أن تكون الألف من كلمة والروي من كلمة أخرى[3]، فهذه لا تخلو من أحد أمور ثلاثة: الأول أن تكون ضميرًا منفصلًا مثل «هُما وهِيَ»، فتجيء في القوافي «إنها هيا» مع «المراسيا»، فألف «إنها» تأسيس، والهاء من «هيا» دخيل، والياء روي[4].

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١٠٦.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٧

(٣) نفسه: ١/٧.

(٤) نفسه: ١/٧.

والثاني أن تكون مبنية من ضمير متصل وحرف، كأن يأتي الشاعر بـ «بدا ليا» مع «ناجيا»، وهذان الوجهان تكون فيهما الألف تأسيسًا، إلا أن أهل العلم يجيزون أن يجعل التأسيس المنفصل لغوًا[1] فتجتمع في قوافي القصيدة الواحدة «بداليا» مع «معطيا ومو ليا»، لكن الشيخ يعد ذلك قليلًا في الاستعمال[2].

والأمر الثالث ألا تكون الكلمة المنفصلة ضميرًا كما تقدم، فيمتنع جعلها تأسيسًا وتكون القوافي بها كالمجردة، كما يتبين من جمع العجاج في في القافية بين «إذا حجا» و«الفنزجا»[3]، فالألف في «إذا» لدى المتقدمين ليست للتأسيس لأن «حجا» ليست كلمة مضمرة ولا فيها حرف إضمار[4].

ورغم أخذ الشيخ بهذا الرأي نجده يذهب إلى أن الغريزة لا يمتنع في حكمها أن تكون (الألف تأسيسًا وبعدها كلمة ليس فيها إضمار مثل «شم وطر»)[5]، ويمثل لذلك بجمع بعضهم في القافية بين «وهَى شِمِ» و«هاشم»، ثم يقول: «فهذا ألغز قوله: وهى شم، وهو يريد وهى من الوهي، وشم من شيم البرق، عن قوله: وهاشم إذا كان هاشم اسم رجل. فلو جاءت بعد ذلك الخضارم والأكارم ودائم ونحوها، لكان عندي غير قبيح. ويقويه أن شين شم مكسورة، والغالب على ألفات التأسيس أن يكون ما بعدها مكسورًا»[6].

وتقييده الاستعمال بالإلغاز وبالكسر ينبيء بأنه لم يكن يجيز جعل ألفاتِ مثلِ هذه الكلمات تأسيسًا، إلا إذا توافر في البناء ما يجعل السمع لا يحس بأن الكلمتين منفصلتان، ويبدو ذلك واضحًا في نقده للبحتري الذي لم يكتف بأن جاء في قوافيه

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ٨.

(٢) نفسه: ١/ ٨.

(٣) نفسه: ١/ ٨. وانظر ديوانه: ص ٣٥٤ - ٣٥٥.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/ ٨.

(٥) نفسه: ١/ ٨.

(٦) نفسه: ١/ ٨.

المؤسسة بكلمات منفصلة عن الألف ليست ضمائر، ولكنه تعدى ذلك إلى جعل الدخيل فيها مفتوحًا، وذلك في داليته: (من رقبة أدع الزيارة عامدًا).

فهو يرى أن هذا القصيدة من أجود كلام أبي عبادة، «إلا أنه أكثر فيها من السناد كقوله: ولا عدى، وهذا أسهل من قوله: وما هدى، لأن عين عدى مكسورة. ومثل «ما هدى» قوله: أبعدها مدى، ويافدا، وللأعلى يدا، وأوحاها ردى، وحين تساندا، وتاركها سدى»[١].

وهذه المخالفة لدى الشيخ تعد من أشنع[٢] العيوب لأنها تفضح جهل الشاعر بقواعد التأسيس حين ظن أن «الألف التي في الكلمة المنفردة من أختها - وليست الثانية من المتصلات بالضمير أو من المضمرات نفوسها - تصلح أن تكون تأسيسًا فتجيء مع والد وصاعد، وذلك مجمع على رفضه عند من تقدم وغيره لا يجعلون الألف المنفصل تأسيسًا، أليس قد قال العجاج: (قد هاج أحزانًا وشجوًا قد شجا)، ثم قال: (فهن يعكفن به إذا حجا)، وقال عنترة:

الشـاتمـي عـرضـي ولـم أشتـمْـهُـمـا
والـنـاذريـن إذا لَـمَ الـقـهـمـا دَمِـي

والقصيدة ليست بمؤسسة»[٣]، فالأسلم لدى الشيخ أن تكون القوافي في قصيدة البحتري غير مؤسسة كما هي الحال في معلقة عنترة المذكورة التي جمع فيها بين قوله في القوافي: «متردم وتوهم» وبين «لم القهما دمي»[٤].

ويبدو الشيخ في شعره المجود متمسكًا بقوانين استعمال ألف التأسيس، فهو في إحدى قصائده يتجنب ما عابه على البحتري ويجعل الألف لغوًا في قوله: «ولا

(١) عبث الوليد: ص ١٠٠.
(٢) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٢.
(٣) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.
(٤) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣، وعبث الوليد: ص ٦٤، والعيون الغامزه: ص ٩١.

غدها» رغم أنها في موضع التأسيس، وذلك لأنه راعى ورودَ الروي في كلمة منفصلة ليست ضميرًا، وورود ما قبله مفتوحًا، فالقافية التي تلغى فيها ألف التأسيس - في رأيه - قافية مجردة يقبح المجيء بها مع القوافي المؤسسة، وتحسن مع المجردات الصريحة، ولذلك آثر خلافًا للبحتري أن يأتي بالقافية المذكورة (لا غدها) في قصيدة غير مؤسسة القوافي منها قوله:

فلا اقتحام الشجاع مهلكها
ولا توقي الجبان مخلدها

لكلِّ نفسٍ من الردى سببٌ
لا يومها بعده ولا غدها[1]

ولم يخل بهذا المعيار في اللزوميات نفسها رغم أنها ديوان تجريب، فقد ألغى ألف التأسيس في قوله:

قفي وقفةً تعلمي
وإن سلموا فاسلمي

فما قلت من لوعة
ألمي بنا يا المي[2]

وقوله:

هوِّن عليك ولا تبال بحادثٍ
يشجيك فالأيام سائرةٌ بنا

أعدى عدوٍّ لابن آدم نفسه
ثم ابنه وافاه يهدم ما بنى[3]

---

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٢٧ - ٨٢٨.
(٢) اللزوم: ٢/٤٧٩.
(٣) نفسه: ٢/٥٢٩.

فعدم إضمار الكلمة الثانية وفتحُ ما قبل الروي فيها جعل القافية مفتقرة إلى شروط التأسيس فألغي.

وكما عاب على البحتري أنه أسس من القوافي ما لا يجوز تأسيسه، عاب عليه نقيض ذلك لأنه لم يؤسس حين كان التأسيس هو الأحسن، ففي قصيدة له مطلعها: (خل قريب بعيد في تطلبه)، جاء في القوافي بـ (تعصبه)، وجاء بقوله:

يفديك بالناس صبّ لو يكون له
أعزّ من نفسه شيء فداك به

فـ «(فداك به» مع «تعصبه» مكروه، وقد أجاز القدماء مثله، وإنما احتملوه لأن الألف التي في «فداك» منفصلة من الكلمة التي فيها الروي وهو قوله: «به»، ولو كان الروي في كلمة لا إضمار فيها كان جوازه أسهل وأكثر كما قال:

وطالما وطالما وطالما
كفى بكف خالد وأطعما»[1]

ونخلص من هذه الأحكام والمآخذ إلى أن التأسيس بناء كمي نغمي يقيد استعماله – فضلًا عن امتناع المجيء فيه بالواو والياء – عيوب تتسلط عليه، منها الحركي ومنها الحرفي، ويحصر العلماء العيب الحركي في ما يلحق الإشباع وهو حركة[2] الدخيل دون أن يتعرضوا لما قبل الألف، وهو الرس[3] الذي ذكره الخليل والأخفش[4] واعتبر الجرمي إشارتهما إليه زيادة «لا يحتاج إلى ذكرها، لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحًا»[5].

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٥.

(٣) نفسه: ص ٥٣٥. وبعض العلماء يجعل الرس هو الحرف الذي بعد التأسيس. انظر لسان العرب: مادة «رسس».

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ١/١٧.

(٥) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٧.

وخلافًا لابن جني[1] عد الشيخ كلامه قولًا حسنًا[2] مقويًا بذلك سلطة نظام القافية ومعطلًا سلطة الإنشاد، وقد بينتُ أنه فعل ذلك عامدًا وهو يعلم أن تسليمه بأن ألف التأسيس تمال وتفخم كما قال هو نفسه[3]، يلزمه بأن يجعل إشارة الخليل والأخفش إلى الرس إشارة ضمنية – في أقرب التصورات – إلى ثلاث فتحات: الصريحة والمائلة نحو الكسرة والمائلة نحو الواو، ولذلك نذهب إلى أن سناد الرس عيب كان ينشأ زمان الإنشاد عن الجمع بين الألفات الممالة والمفخمة والهاوية [4] في قوافي نفس القصيدة، وإلى أن مفهوم هذا العيب قد اختفى عندما توحد النطق بالحروف نتيجة هيمنة التدوين والكتابة والتحصيل من المدونات المنسوخة على السماع والمشافهة.

وإذا نحن ربطنا بين معنى الرس أي البئر، ووصف سيبويه للألف بالحرف الهاوي لأنه «اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مجرى الياء والواو»[5]، أمكن تفسير ذكر الرس بأنه إيماء مقصود منهما إلى أن ألف التأسيس يجب أن تكون عند الإنشاد حرفًا هاويًا لا يجوز تفخيمه وإمالته لبعده عن الواو والياء.

والإشباع مصطلح لم يذكره الخليل[6] وذكره الأخفش، والمراد به حركة الدخيل مطلقا، لكن الغالب على ألفات التأسيس لدى الشيخ والعلماء أن يكون ما بعدها مكسورًا، لأن الكسر أُلِفَ فيها حتى صار كأنه لازم، و«قلما توجد قصيدة مؤسسة يكون ما بعد تأسيسها مضمومًا أو مفتوحًا إلا أن تكون بنيت على المضمر في مثل قولك: «رآهما وأتاهما»... ومن عاداتهم إذا بنوا القصيدة على هذا القري أن يلزموا فيها المضمر، إلا أن يشذ فيجيء على غير الإضمار، أو تكون القصيدة المؤسسة التي بعد تأسيسها فتحة مبنية على كاف إضمار، مثل أن تبنى على: أصابك وأشابك ونحو ذلك»[7].

---

(١) انظر لسان العرب: مادة «رسس».

(٢) مقدمة اللزوم: ١/١٧.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣١ – ٣٢.

(٤) انظر ما تقدم، وإشارة الدماميني إلى أن ناظم الخزرجية خص بالتأسيس الألف الهاوية. العيون الغامزة: ص ٩٧.

(٥) الكتاب: ٤/٤٣٥ – ٤٣٦.

(٦) انظر اللزوم: ١/١٧.

(٧) مقدمة اللزوم: ١/٨ – ٩.

ولم يخل الشيخ بالبناء المألوف في تأسيس قوافي سقطياته ودرعياته لحرصه فيها على التجويد، أما اللزوميات فقد آثر أن يجرب فيها كل حركات الإشباع رغم لزومه الكسرة في جل القوافي المؤسسة، فقد جاء بالإشباع ضمة في ميمية له مبنية على المضمر يقول أولها:

عـمـيـانـكـم قـــرأت عـلــى أجـداثـكـم
وأتـــــوا لـكـم بـالـبـر مَـــن آتـــاكُـــمُ
أحـيـاؤكـم بـخـلـت عـلـيـهـم بـالـنـدى
فـبـغـوه بـالـفـرقـان مــن مـوتـاكُـمُ[1]

كما جاء به مفتوحًا شاذًّا على غير إضمار في قوله من مقصورته:

لـعـلَّ قـــران هـــذا الـنـجـم يـثـنـي
إلـــى طـرق الـهـدى أممـا حـيـارَى
فـقـد أودى بـهـم سـغـب وظـمء
وأيـنـقـهـم بمـتـلـفـة حـســارَى[2]

والخروج عن الكسر ليس عيبًا قياسيًا كما تبين، ولكن جوازه يكون مكروها[3] لأنه يبعد التأسيس عن قوته النغمية خصوصًا إذا جاء الإشباع فتحة، فمجيئها بعد التأسيس «يخرج السامع عن العادة، لأن أكثر ما أسس من أشعار العرب إنما يكون بعد ألفه كسرة كحامل وراسم»[4]، ولذلك عد الشيخ القوافي المطلقة المؤسسة التي تكون فيها حركة الدخيل فتحة قريبة[5] من المطلقة المجردة.

---

(١) اللزوم: ٤١٢/٢. والملاحظ أن بناءَه القافيةَ على المضمر عد لديه مسوغًا لضم حركة الدخيل. انظر: ٩/١.
(٢) اللزوم: ٧٤/١. وفتح حركة الدخيل في غير ما بني على المضمر تُعد لديه استعمالًا شاذًّا. انظر: ٩/١، و٤١٥/٢.
(٣) مقدمة اللزوم: ١٨/١.
(٤) نفسه: ١٥/١.
(٥) نفسه: ١٥/١.

ويصبح الخلل قياسيًّا أي عيبًا صريحًا لدى العلماء إذا تغير الإشباع في القصيدة الواحدة، لأن الغريزة تنكر «تغير حركة الدخيل، وإذا أصابها التغير فهو سناد»[1].

والمقصود سناد الإشباع [2] الذي يتسلط على القوافي المؤسسة المطلقة نتيجة تحريك الشاعر الدخيل فيها بأكثر من حركة، لكن قبح هذا السناد يختلف لدى الشيخ باختلاف الحركات المجتمعة، فالضمة مع الكسرة أيسر لديه «لأنهما أختان، والفتحة معهما أشنع»[3]. والدليل على تفاوت القبح في ذلك – لديه – أن ما جاء به القدماء فيه بالضمة مع الكسرة أكثر مما جاؤوا فيه بالفتحة مع إحداهما[4].

ويبدو الشيخ في حكمه على سناد الإشباع متأثرًا بما جاء في أشعار الفصحاء وما استخلصه منها العلماء المتقدمون من أحكام، لكنه يجعل غريزته هاديه إلى الأسلوب الأجود في استعمال حركات الدخيل، فهو يذكر أن اختلاف العلماء[5] إنما وقع في قبح مجيء الفتحة مع الحركتين الأخريين، لكنه يذهب مذهب المستقبحين فيجزم بأنها إذا جاءت معهما كانت عيبًا[6].

وقد وصف بالشناعة شعر ذي الرمة الذي جمع في قوافيه بين «مالِك» و«المبارَك»، غير أنه عندما تعرض لاجتماع الضمة والكسرة نبه على أن ذلك «مباح عند الجماعة»[7]، ويقوي هذا الحكم في رأيه ما جاء منه في الشعر القديم.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٨.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٢٢ أ/ تحقيق: ص ٦٤. وانظر العيون الغامزة: ص ٩٩.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/١٩ – ٢٠.

(٤) نفسه: ١/١٩ – ٢٠.

(٥) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢١.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٢٢ أ/ تحقيق ٦٤.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢١.

فمثل جمْعِ صخر الغي في قوافيه المؤسسة بين الأهاضِب وتجاوُب «كثير في أشعارالفصحاء»[1]، ورغم ذلك نلاحظ أنه آثر ألا ينسب إلى نفسه الحكم بأن هذا الجمع بين الضمة والكسرة ليس عيبًا، واكتفى بنسبة ذلك إلى العلماء في مثل قوله: «ولا يعيبون الضمة مع الكسرة»[2]، وهو احتراس يكشف من خلاله عن أن غريزته لا تقبل ذلك، وأنه يحظره على المحدثين كما حظر الإقواء عليهم.

وقد بدا كالمصرح بذلك في قوله بعد إيراد أشعار[3] للنابغة وأبي ذؤيب وصخر الغي وذي الرمة جمعوا في معظمها ضمة الإشباع إلى كسرته: «وهؤلاء يعذرون في مثل هذا، فما بال أبي عبادة..»[4].

وعندما وقف على بيت ضم فيه البحتري حركة الدخيل في بيت من قصيدة مكسورة الإشباع، لم يخف استقباحه لهذا الجمع رغم أنه أتى بين حركتين وصفهما بالأختين، فقال معقبا على قول الشاعر: «أصل يامُله الهمز، ولا يجوز همزه في هذا الموضع، وضمه الميم مع الكسر الذي قبله وبعده في القوافي مكروه بعض الكراهة»[5].

ورغم تساهل الشيخ في لزومياته ومجيئه فيها للتجريب بحركة الدخيل فتحة وضمة، ظل هذا الديوان بريئًا من سناد الإشباع سهل أم شنع، وهو ما يؤكد أنه كان يستقبحه مطلقًا.

ولم تكن أشعار السقط والدرعيات لتشان بهذا السناد، فنزعة التجويد قد صانتها عن أن تشوبها مثل هذه الشوائب.

---

(١) رسائله/عطية: ص ١٢٢. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٩ - ٢٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٢٢ أ/ تحقيق: ص ٦٤.

(٣) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٠ - ١٢٢.

(٤) نفسه: ص ١٢٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٧٨. والمراد قول البحتري: لقد وفق الله الموفق للذي ... أتاه وأعطى الشام من كان يامله. انظر ديوانه: ٣/١٦٨١.

أما الحرفي من العيوب فيتسلط على ألف التأسيس دون الدخيل، والدخيل هو الحرف الذي يفصل بينها وبين الروي، وتعود براءته من العيوب إلى كونه قيمة زمنية غير صوتية يمكن أن يحققها أي حرف متحرك، وأعني بهذا أنه ليس نغمة شاحبة فحسب، ولكنه نغمة معدومة في السمع ينوب عنها فيه زمن أدائها، وهذا ما قصد إليه القدماء حين وصفوه بأنه حرف «لا تلزم إعادته كما تلزم إعادة الروي»[1]، لأنه يكون مرة دالًا وأخرى جيمًا أو نونًا أو ميمًا أو سينًا أو ما سوى ذلك.

ولعل غياب المسموع النغمي المتردد في مواقع الدخيل هو ما جعل غرائز الشعراء تألف الكسرة ولا تحيد عنها، فاطراد مجيئها إشباعًا يجعل المسموع وإن ظل شاحبا من حيث قيمته الصوتية متجانسًا تجانسًا صوتيًّا حركيًّا يقلل من تأثير الاختلاف والتغير الذي ينشأ عن تنويع الشاعر للأصوات المحققة لهذه القيمة الزمنية، وأشعار الشيخ المجودة صورة كأشعار غيره لذلك.

أما لزومياته فقد كان من نتائج كلفة اللزوم فيها أن الدخيل كان يجيء في قوافي كل قطعة على صورة واحدة، كقوله مرددا الميم قبل الروي في لزوميته:

لعمرك ما الدنيا بدار إقامةٍ
ولا الحيُّ في حال السلامة آمِن

وإن وليدا حلها لمعذب
جرت لسواه بالسعود الأيامِن

ونال بنوها ما جنتهم جدودهم
على أن جد المرء في الجد كامِن[2]

وليس لترديد الميم ولا لترديد غيرها من اللوازم قبل الرويات في ما سواها أية دلالة نقدية فنية، سوى أنه مظهر من مظاهر التكلف في هذا الديوان.

(١) مقدمة اللزوم: ١/٧. وانظر لسان العرب: مادة «رسس».
(٢) اللزوم: ٢/٤٩٤.

وتتأصل البراءة من العيب في الدخيل بكون التأسيس وحده عرضة للعيب، فقد «تضعف بعض الغرائز في غير المؤسس فتجيء بالتأسيس، أو في ما بني عليه فتجيء بما هو خال منه»[1]. والمقصود سناد التأسيس الذي يتسلط على القوافي عندما يجيء الشاعر في نفس القصيدة ببيت مؤسس وآخر بدون تأسيس[2]، فإذا جاء الشعر كذلك كان معيبًا[3].

وقد روي أن رؤبة كان يعيب من كلام أبيه[4] جمعه في بعض أراجيزه في القوافي بين قوله: (يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي)، وقوله مؤسسًا: (فخندف هامة هذا العالم). وقد ذهب الشيخ إلى أن مثل هذا العيب يكون أهون إذا جاء في قافية مطلقة حركة الدخيل فيها فتحة، لأنها بذلك تكون قريبة من المجردة التي لم تؤسس.

ولاختلاف شدة العيب باختلاف الإشباع يحكم على قول العجاج في نفس الأرجوزة: (مكرم للأنبياء خاتم) بأنه إذا روي بكسر تاء خاتم يكون أشنع، و«إن روي بفتحها فهو أسهل، وإن همز فقد خرج من علة السناد»[5].

والعبارة الأخيرة تفيد أن الهمز بناء صرفي يستطيع الشاعر أن يلجأ إليه للتخلص به من عيب السناد في القوافي المطلقة غير المؤسسة، وقد نسب إلى رؤبة أنه جعل مذهب العجاج همز العالم[6] وما أشبهه، إلا أن الهمز يظل في مثل هذه الألف كالشاذ، لافتقاره إلى الحركة المحتملة التي تسوغه في مثل قول الكاهنة: «يوري»[7].

---

(١) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٢١ ب/ تحقيق: ص ٦٣.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/ ١٥.

(٤) نفسه: ١/ ١٤.

(٥) نفسه: ١/ ١٥.

(٦) انظر شرح التبريزي/ ش: ص ١٧٦٧.

(٧) انظر ما تقدم.

والأشهر في الاستعمال تخفيف المهموز، والشيخ يعده لازمًا في القوافي المؤسسة لتجنب السناد، أما إذا كان الشعر غير مؤسس فالتخفيف يكون فيه غير جائز كما يتضح من قوله مصححًا إحدى نسخ ديوان البحتري: «ومن التي أولها: (عهدي بربعك مأنوسًا ملاعبه):

يرنّق النسرُ في جوّ السماء وقد
أومى إليه شعاع السيف يادبه

أصله يأدب بالهمز، لأنه من أدب إذا دعا إلى الطعام، ولا يجوز همزه في هذا الموضع لأنه يصير عيبًا كما لا يجوز ترك الهمز في قول الفرزدق: (... ترى الموت في البيت الذي كنت تألف). ومن همز في بيت أبي عبادة أو ترك الهمز في بيت الفرزدق فقد جعل في القصيدة ضربًا من السناد»[1].

ومن عيوب هذا الديوان التي وقف عندها الشيخ جهل الشاعر باستعمال الهمز المزدوج في القوافي، فهو يقول في فائية له غير مؤسسة:

لو أنَّ ليلى الأخيليةَ شاهدت
أطرافَهُ لم تطر آل مطرف
... ودوا ودادًا لو جدعت أنوفهم
جدع الرؤوس خلاف جدع الآنُف

وهذا لدى الشيخ «ضرب من السناد لأن الهمزة الثانية في «أأنف» صارت ألفًا، وقد حكي أن الخليل كان يسهل قول امرئ القيس: (... وقرت به العينان بدلت آخرًا) يتوهم أن الهمزة الثانية مثبتة. وفي بعض قوافي هذه القصيدة «آصف»... و«آصف» يجري في السناد مجرى «آنف»»[2]. ولم يخرج الشيخ في استعماله الهمزتين عما ذكره كما يتبين من قوله:

---

(١) عبث الوليد: ص ٥٠ – ٥١.

(٢) نفسه: ص ١٤٤ – ١٤٥. وانظر ديوان البحتري: ١٤١٣/٣ – ١٤١٦.

أراني في قيد الحياة مكلفًا
ثقائلَ أمشي تحتها وأطابق
إذا كنت في دار الشقاء مصليًا
فإنك في دار السعادة سابق
إذا الحرُّ لم ينهض بفرض صلاته
فذلك عبدٌ من يد الدهر آبق
تقيٌّ يعاني ظمئه ومضلل
له صابح من غير حل وغابق[1]

ومما يلتبس في الطبعة المتداولة من ديوان اللزوم ثلاث قطع تضمنت وحدات معجمية متكررة، يقول فيها[2]:

العقلُ يخبرُ أنني في لجَّةٍ
من باطلٍ وكذاك هذا العالم
مثل الحجارة في العظات قلوبنا
أو كالحديد فليتنا لا نألم

ويقول:

لم تلق في الأيام إلا صاحبًا
تأذى به طول الحياة وتألم
ويعد كونك في الزمان بليَّةً
فاصبر لها فكذاك هذا العالم

ويقول:

سلي اللهَ ربَّك إحسانه
فإنك إن تنظري تألمي

(١) اللزوميات: ٢/١٧٧.

(٢) انظر على التوالي اللزوم: ٢/٤١٠، ٤١١، ٤٧٨.

وليس اعتقادي خلودَ النجومِ

ولا مذهبي قدمُ العالمِ

فالفعل يألم قد ورد مهموزًا في الطبعة المتداولة من هذا الديوان الذي تعمد الشاعر فيه تجريب العيوب، وهي صورة صريحة للسناد لأن كل قطعة تضم بيتين أحدهما مؤسس القافية والآخر مجرد.

ويعود التباس هذه القطع إلى أنها تحتمل أن تكون قد بنيت في أصلها على ذلك، لأن الشيخ كان يعد القافية المؤسسة التي يكون دخيلها مفتوحًا قريبة من المجردة، أي أنه يعد «العالم» في حكم الخالية من التأسيس.

كما تحتمل أن تكون قد بنيت على همز ألف «العالم» كما همزها العجاج، فيختفي التأسيس، وهو احتمال مستبعد لندرة هذا الاستعمال ولقوة الاحتمال اللاحق، وهو أن تكون هذه القطع قد بنيت على تخفيف همزة يالم وهو الأرجح لكثرته ولزومه في رأي الشيخ، فيكون العيب الظاهر أثرًا من آثار التصحيف والطبع المشوه.

ويقوي شبهة التصحيف أن لفظة «مستاسدًا» قد جاءت في الطبعة المذكورة – وكذا في الطبعة التي أشرف على تحقيقها حسين نصار[1] – مهموزة في لزوميته المؤسسة:

يستأسدُ النبتُ الغضيضُ فلا تلم

رجلاً متى أبصرته مستأسدا

وإذا حسدت فإن شكرَ فضيلةٍ

أن لا تؤاخذ في الإساءة حاسدا[2]

---

(١) انظر شرح اللزوميات/ طبعة حسين نصار: ٤٥٦/١.

(٢) اللزوم: ٣٥٨/١. وقد أثبتنا مستئسدًا كما وردت مصحفة في الطبعتين.

والواجب تخفيف همزة «مستأسدا» لتصبح ألفَ تأسيس مراعاة لباقي القوافي المؤسسة.

ونسبة الهمز إلى الشيخ تعد حكمًا ضمنيًّا على شاعريته بالقصور، لأن مثل هذه العيوب لا تتسلط على القوافي إلا إذا ضعفت الغريزة[1]، وغريزته كانت أقوى من أن ينسب إليها مثل ذلك، إلا أن يكون قد تعمد التمرد عليها في هذا الديوان الذي تنبأ بضعفه [2] فاختار أن يجرب فيه من الاستعمالات المكروهة أو غير المستجادة ما لم يجرؤ على المجيء به وبما هو أيسر منه في شعره المجود.

III - **الوصل والخروج:** إذا كان التأسيس والردف بناء يسمح للقافية بأن تمتد نغميا قبل مجيء الروي، فإن الوصل والخروج يمكنانها من الامتداد بعد مجيئه.

والوصل «ألف أو ياء أو واو أو هاء يكن بعد حرف الروي»[3]، والخروج ألف أو واو أو ياء «يكن بعد هاء الوصل المتحركة»[4].

وهما كالتأسيس والردف بناء كمي نغمي قابل لأن يلغى، إلا أن هذين يلغيهما التجريد، بينما يلغي الوصلَ والخروجَ التسكينُ والتقييدُ.

ويختص الوصل دونهما بأنه يصبح ملزمًا للشاعر بمجرد أن يحرك الروي، بينما يكون المجيء بالتأسيس والردف اختياريًّا أطلقت القوافي أم قيدت.

وتبعية الوصل للروي المطلق تجعل صور استعماله محدودة وغير متغيرة، فعلماء القوافي لا يشيرون في مباحثهم إلى أي تغيير يمكن أن يلحق الوصل فيخل به، إلا أن الشيخ يذكر أن حروف الوصل «طالما حذفن في الوقف»[5].

---

(١) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٥، ٣٩

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٩. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٣ - ١٤.

(٤) نفسه: ص ٥٣٩. انظر مقدمة اللزوم: ١/١٣ - ١٤.

(٥) مقدمة اللزوم: ١/١٣.

ومقصوده حذف الإنشاد كقول من أنشد: (أقلي اللوم عاذل والعتابْ)[1]، وهو ينفر من مثل هذه الأبنية وإن رأى بعضها عند الوقف أوجه منه[2] في الوصل إذا كانت في فاصلة آية أو قافية بيت.

والأقوى لديه إثبات حروف الوصل وتقديمها على ما يقع موقعها ويعارضها من حروف يقتضيها السياق الصرفي كالتنوين في قول البحتري: (... وقد تقدم عصر دونه خال)، فقد «كان في النسخة خالي بالياء، وذلك على غير ما اصطلح الكتاب عليه لأنهم يكتبون ما يلحقه التنوين بغير ياء، فأما كون القافية بالياء في ما يجب تنوينه في غير القافية فهو عندهم أجود [من] التنوين، فإنشاد هذا البيت «خالي» بالياء خير من تنوينه، والياء حادثة للوصل، [و] ليست الياء التي هي منقلبة من الواو في الخالي. وإثبات الياء في الخط يقوى على قول من قال في الوقف هذا قاضي فأثبت الياء، وعلى ذلك قرأ ابن كثير في الوقف: (ما لهم من دونه من والي)، وما كان مثله»[3].

وتقوم الهاء الساكنة في البناء الكمي النغمي مقام حروف الوصل أوالترنم، إلا أنها تختلف عنها بقصر زمان أدائها لصراحة السكون فيها بينما يسمح المد وإن عد سكونًا للمنشد بأن يترنم ويشبع الحركة ما شاء، ولذلك نجد الشيخ يؤثر في الأوزان التي يجوز فيها وصل الهاء ووقفها أن توصل لأن ذلك أقوى في السمع، «وعلى ذلك جاءت قصائد المتقدمين من الشعراء الأولين والمحدثين... وكذلك قول أبي الطيب: (.. يذمها الناس ويحمدونه)...»[4].

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦. وانظر العمدة: ٢/٣١١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٣) عبث الوليد: ص ١٨٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٠.

وإذا كان الوزن يستدعي تسكينها فإن وقفها «في المنصوب أحسن منه في المرفوع والمخفوض»(١).

ولم يخل بهذا المعيار في شعره المجود، فهاءات الوصل في سقط الزند جاءت كلها متحركة، وما جاء منها ساكنًا في الدرعيات جاء كله على قلته في المنصوب كقوله:

غـدا فـوداي كـالـفـوديـن ثـقـلاً
وأضـحـى الـشـيـبُ بـيـنـهـمـا عِـلاوَهْ(٢)

أما اللزوميات فقد آثر فيها أن يجرب الهاء الساكنة، فجاء بها مع المخفوض في قوله:

إنمـا نـحـنُ فـي ضـلالٍ وتـعـلـيـ
لٍ فـإن كـنـت ذا يـقـين فـهـاتـهْ
ولحـب الـصـحـيـح آثـرت الـرو
م انـتـسـاب الـفـتـى إلـى أمـهـاتـهْ(٣)

وكذا في لزوميتين أخريين(٤)، ورغم ذلك بدت هذه القطع كالمعدومة بالقياس إلى ما يقارب أربعين قطعة جاءت الهاء الساكنة فيها كلها بعد الروي المنصوب(٥).

ولم يسم العلماء للقوافي الموصولة عيوبًا قد تتسلط عليها لأن حروف الترنم تابعة للمجرى، ولأن الهاء إذا تحركت تبعها الخروج، إلا أن الشيخ يذكر أن الوصل «إذا اختلف فكان مرة واوًا ومرة ياء فذلك الإقواء»(٦).

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٥٠. وانظر مبحث هاءات السكت في المرشد: ١/ ٦٥.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧٨، وانظر: ص ١٨٧١ و٢٠٠١.

(٣) اللزوم: ١/ ٢٤٢.

(٤) نفسه: ٢/ ١٨٠، ٢٦٣.

(٥) نفسه: ١/ ١٣٣، ٢٦٦ ، ٣٥٥ ، ٥١٣. وانظر: ٢/ ٣٥، ١٣٣، ٢٣٦، ٣٠٠، ٦٣٧.

(٦) مقدمة اللزوم: ١/ ١٦.

أما الهاء الساكنة فلا تحتمل أن تغير[1]، و«إذا كانت متحركة فقلما يلحقها التغيير»[2]. ونسب إلى الجرمي أنه زعم أن الشعر المختلف النفاذ[3] لم يسمع عن العرب[4]، ثم افترض أنه إن جاء يكون نحوًا من الإقواء[5].

IV - **امتداد القوافي**: إن البناء الكمي النغمي ليس في مجموعه إلا استثمارًا جزئيًّا أو كليًّا للوحدات النغمية التي يفرها التقييد والإطلاق والردف والتأسيس والوصل والخروج للقوافي، من خلال تكامل يمكنها من الامتداد قبل الروي وبعده.

وإذا كانت القافية المقيدة تشارك المطلقة في قابلية الامتداد قبل الروي، فإن هذه الأخيرة تنفرد بامتدادها بعده، ومرونتها بالقياس إلى ضيق المقيدات يجعل قوة الشعر لدى الشيخ مرتبطة بما يسمح به الإطلاق من وصل وردف وتأسيس، ولذلك نجده لا يكتفي بحمد أحد العلماء الشعراء على تنكب التقييد الذي يضعف به التأييد[6]، ولكنه يحمده أيضًا على أنه «وصل وأردف وأسس»[7].

إن ندرة ما قيد من أشعاره المجودة وقلة لزومياته المقيدة، تعودان إلى حرصه على تنكب الضعف الذي يطرأ على القوافي نتيجة تسكين الروي فيضيق حدود امتدادها كميًّا ونغميًّا.

ويعني ذلك أن كثرة ما أطلق من قوافيه تعود إلى كون الإطلاق سبيلًا إلى تقوية القافية لأن قوتها لدى الشيخ تعني الجودة، إلا أن حرصه على جزالة الأبنية في قوافي أشعاره المجودة لا يظهر في اللجوء إلى الإطلاق فحسب، ولكن في بناء مجاريها على

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

(٢) نفسه: ١/١٦.

(٣) النفاذ حركة هاء الوصل في القافية. انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥٣٦، واللزوم: ١/٢٤، والعيون الغامزة: ص ٩٤.

(٤) اللزوم: ١/١٦.

(٥) نفسه: ١/١٦.

(٦) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

(٧) نفسه: ص ١١٩.

ما قوي من الحركات، فمن بين ٨٢ سقطية قيدت قطعة واحدة من بيتين كما أوضحت، وأطلقت قوافي ٨١ قطعة أجريت ٣٨ منها على الكسر (أي ما يقارب النصف)، و٢٧ على الضم، بينما لم تحظ الفتحة إلا بست عشرة قطعة (١٦). وعده الفتحة أخف الحركات[١] يفسر قلة ما بني عليها.

لكن الملاحظ أنها تقدمت في الدرعيات الإحدى والثلاثين على الضمة بمجيئها في تسع قطع (٩)، بينما ضم المجرى في خمس قطع (٥) فقط، أما الكسرة فقد كانت أولى الحركات في هذا الديوان الصغير، فقد شغلت بالاثنتي عشرة قطعة (١٢) التي كسرت مجاريها أكثر من ثلث الديوان، وهو ما يدل على أن الشيخ كان يجد الكسرة الحركة التي تجمع بين القوة والعذوبة، ويؤكد ميله الفني إليها أن البيتين المقيدين في السقط والقطع الخمس المقيدة في الدرعيات إذا أطلقت قوافيها صارت كلها مكسورة الروي. ولا تخرج اللزوميات عن هذا الحكم، فالسبق فيها للكسرة قبل الضمة والفتحة والسكون[٢]. إن تكامل الوصل والردف أو التأسيس في القوافي المطلقة غير المجردة، واكتفاءَ المقيدة إن لم تجرد بواحد منهما، يؤديان إلى أبنية متفاوتة الطول محصورة بين طرفين متباعدين: المقيدات المجردة وهي أضيق الأبنية وأقصرها، والمطلقات المؤسسة الموصولة ذات الخروج، وهي أوسعها وأطولها. والملاحظ أن أقصى ما يستطيع الشاعر أن يولده من هذا التكامل تسع صور (٩) نرتبها حسب قصرها وطولها الترتيب المقترح الآتي:

١ - **البناء الأحادي**: ويتكون من وحدة نغمية متفردة تختص بها القوافي المقيدة المجردة التي تختلف فيها حركة التوجيه، وهذه الوحدة المتفردة هي الروي.

٢ - **البناء الثنائي**: ويتكون من وحدتين نغميتين تجمعهما القوافي المقيدة المجردة: التوجيه والروي.

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢١.

(٢) انظر النسب الإحصائية في: البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٤١٦.

٣ - **البناء الثلاثي**: ويتكون من ثلاث وحدات نغمية تجمعهما المقيدات المردوفة والمطلقات المجردة الموصولة، وهي: الحذو والردف والروي، أو الروي والمجرى والوصل.

٤ - **البناء الخماسي**: ويتكون من خمس وحدات تجمعها المقيدات المؤسسة، والمطلقات المجردة الموصولة والمردوفة الموصولة، وهي: الرس والتأسيس والدخيل والإشباع/ التوجيه والروي، أو الروي والمجرى والوصل والنفاذ والخروج.

٥ - **البناء السباعي**: ويتكون من سبع وحدات تجتمع في القوافي المردوفة ذات الخروج والمؤسسة الموصولة، وهي: الحذو والردف والروي والمجرى والوصل والنفاذ والخروج، أو الرس والتأسيس والدخيل والإشباع والروي والمجرى والوصل.

٦ - **البناء التساعي**: ويتكون من تسع وحدات نغمية تجتمع في القوافي المؤسسة ذات الخروج، وهي: الرس والتأسيس والدخيل والإشباع، والروي والمجرى والوصل والنفاذ والخروج.

والملاحظ من هذا الترتيب أن كل الصور - باستثناء الأوليين والأخيرة - تشترك في كونها تبنى من نفس العدد من الوحدات النغمية، لكن هذا لا يعني أنها تتكون من نفس الوحدات، أو أن منزلة هذه الوحدات من الروي فيها ثابتة لا تتغير.

فالمقيدات المردوفة ثلاثية البناء، لكنها تفتقر في رأي الشيخ إلى التوازن النغمي الذي يتوافر في القافية المطلقة المجردة الموصولة رغم أن بناءها هي الأخرى ثلاثي، ومرد هذا إلى أن نوع الوحدات ومنازلها له تأثيره في مسموع البناء الكمي، ولذلك لم يكن مجيء الشيخ بهذه الصورة أو تلك في أشعاره المجودة استعمالًا اعتباطيًّا، ولكنه كان انتقاء متنخلًا، إذ يظهر أن عددًا قليلًا من هذه الصورالتسع استطاع أن يجد له مكانًا في سقطياته ودرعياته كما يتبين من الجدول التوضيحي المثبت في آخر هذا الفصل.

إن حصر عدد الوحدات النغمية التي هيمنت في السقط والدرعيات، وتتبع منازلها الموضحة في الجدول، يكشفان عن أن اختيار البناء الكمي لديه لا يبدو ابتعادًا عن طرفي الطول والقصر فحسب، ولكنْ ميلًا إلى وحدات بعينها هدته غريزته وخبرته إلى أنها أقدر الأبنية على تحقيق الجودة التي يجب أن تتوافر في القوافي.

فالبناء الكمي النغمي من حيث هو وجه للبناء الفني العام، لا يخرج وإن تعددت الصور عن أن يكون قافية مجردةً أو غير مجردة يكون فيها الروي مفتقرًا إلى لازم قبله يعتمد عليه أو معتمدًا على لازم، وموصولةً أو غير موصولة يكون فيها الروي معتمدًا على لازم بعده أو مفتقرًا إلى ما يعتمد عليه، والوصل لدى الشيخ – كما يتضح من الجدول – صورة مقدمة بل مهيمنة في ديوانيه، لأن القوافي المقيدة المستغنية عن الوصل شبه معدومة في السقط (١،٢١ ٪) وجد قليلة في الدرعيات (١٦،١٢ ٪)، إلا أنه لم يختر من هذه الصورة إلا الوصل بالساكن الذي تستغني به القافية عن النفاذ والخروج، فما وصل به في السقط ٧٣ قطعة (٨٩ ٪)، بينما جاء الخروج في ثماني سقطيات فقط (٩،٧٥ ٪).

ويطرد ذلك في الدرعيات، فقد وصل الشيخ بالساكن في هذا الديوان قوافي ٢٢ قطعة، ولم يجعل لها خروجا إلا في أربع درعيات. والوصل بالساكن يكون بحروف الترنم كما يكون بالهاء الساكنة[1]، لكن ما يلاحظ في مجيئه به أنه تنكب هذه الهاء في السقط واكتفى بالألف والواو والياء، ويكاد ينحو نفس المنحى في درعياته، فما وصل بالهاء الساكنة منها لا يتعدى ثلاث قطع (٩،٦٨ ٪).

ويظهر من نسبة استعمال الصورة التي تكامل فيها الوصل مع ما قبل الروي، أن القافية تبلغ غايتها في القوة عندما يجتمع فيها الردف مع أحد حروف الترنم، فالقوافي

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/١٣.

المردوفة الموصولة بساكن تبلغ في السقط ٤٤ قطعة (٥٣،٦٦ ٪)، وفي الدرعيات ١٠ قطع (٣٢،٢٥ ٪) منها اثنتان فقط وصلتا بالهاء الساكنة (٦،٤٥ ٪)، وهي نسبة عالية تدل على أن هذا النوع من الوصل يزداد قوة بالردف، وأن هذا الأخير يزداد قوة به.

وإذا كان خلو السقط من المردوفات المقيدة، وقلته في الدرعيات قلة المردوفات ذات الخروج فيهما، يدلان على عجز الردف عن أن يمنح القوافي قوة كالتي تكتسبها منه عندما يجتمع إلى الوصل، فإن افتقار الوصل إليه لا يبدو مخلًّا بهذه القوة، فالقوافي المجردة الموصولة بساكن تحتل الرتبة الثانية في السقط والدرعيات بعد المردوفة الموصولة، ببلوغها ٢٣ قطعة (٢٨ ٪) في الأول وتسع قطع (٢٩ ٪) في الثاني أي حوالي نصف هذه الأخيرة، وهو ما يؤكد أن الوصل وحده كاف لدى الشيخ لمنح القافية إذا جردت القوة التي تشترطها الغريزة فيها.

وما نلاحظه أن هذه القوة تبدو كأنها تتراجع عند تأسيس القافية، فالمؤسسات الموصولة بساكن لا تتعدى ست قطع (٧،٣١ ٪) في السقط وثلاث قطع في الدرعيات (٩،٦٧ ٪)، وهي قلة تنبئ بأن غريزة الشيخ لم تكن تميل إلى التأسيس.

ويقوي هذا الاستنتاجَ أن الصورة الوحيدة للتأسيس في ديوانيه هي القافية المؤسسة الموصولة بساكن، أما الصورتان الأخريان أي المؤسسة المقيدة والمؤسسة ذات الخروج التساعية البناء، فالسقط والدرعيات يخلوان منهما خلوًّا مطلقًا (٠٪)، وهي مفارقة تجعلنا نعتقد أن الوصل هو الذي سوغ للشيخ ركوب القافية المؤسسة في هذه القطع الست المعدودة.

إن قوة البناء الكمي النغمي تكمن لديه في صورتين من صور القافية: المردوفة الموصولة بساكن ثم المجردة الموصولة بمثل ذلك، أما الصور السبع الباقية فقد استعمل منها على قلة القوافي المقيدة المجردة والمردوفة، والمجردة ذات الخروج، والمردوفة ذات الخروج، والمؤسسة الموصولة.

وقد أهمل منها كأبي الطيب[1] المؤسسة المقيدة والمؤسسة ذات الخروج لنفوره منهما وضيق شعره المجود عنهما، لكن هذا النفور لم يمنعه من تجريبها في ديوان اللزوم الذي جعله يتسع للمستقبح والمستجاد، فالمؤسسة المقيدة[2] – رغم استضعافه التقييد – ترد في مثل قوله:

سبحَ اللهَ طالعٌ مستنير

وهلالٌ مثل القلامة ناحلْ

وقوله:

عجبًا للقطا من الكدر والجو

ن غدت في عنائها المتواصلْ

والمؤسسة ذات الخروج ترد – رغم بنائها التساعي[3] وطولها المفرط – في قوله:

قد أشرعت سنبس ذوابلها

وأرهفت بحتر معابلها

وقوله:

هذي القضايا فمن يطاولها

وهي المنايا فمن يخاشنها

وما كان ليأتي بمثل هذا رغم نفور الغريزة منه لو لم يكن قد جعل اللزوميات متنًا للتكلف وتجريب القبح.

لقد لمح الشيخ باختياره القافيتين المردوفة والمجردة الموصولتين بساكن وتقديمهما على أخواتهما، إلى أن البناء الكمي النغمي من حيث هو إنجاز شعري يبلغ غاية القوة والانسجام في هاتين الصورتين، وأثبت نقديًّا بتحديده طرفي هذا البناء الأقصر والأطول أن الخروج عن هذه الحدود يجر الشاعر إلى التفريط أو الإفراط.

---

(١) انظر الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧ – ٦٠٨.

(٢) انظر المثالين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٢/٣٧٢، ٣٧٣.

(٣) نفسه: ٢/٣١٠، ٥٠٧.

فحصره ما أسماه بمنازل الحروف والحركات يجعل أقصر صور البناء الصورة الثنائية المبنية من وحدتين نغميتين: التوجيه والروي المقيد، ووقوفه عند هذا الحد يعتبر رفضًا نقديًّا ضمنيًّا للبناء الأحادي الذي يصبح فيه الروي - لاختلاف حركة التوجيه - الوحدة النغمية الثابتة الوحيدة في القافية.

أما الامتداد فقد حدد العلماء نهايته في القافية المؤسسة ذات الخروج باعتبارها الطرف الأطول، والشيخ يثبت مثلهم هذا البناء التساعي ولا يلغيه لأن أحكام العلماء بالقوافي تجعله الصورة الأخيرة من صورها[1]، لكنه باكتفائه في منجزه الشعري المجود بالصورة الخماسية يشير ضمنيًّا إلى أن الشاعر ليس ملزمًا بركوب هذه الأبنية التسعة، والمجيء بها كلها في متنه الشعري، وإذا أوهم ضعف الغريزة بعض الشعراء أن المجيء بالصور الطويلة يكون دليلًا على الاقتدار، فإن أحكام القوافي تلزم بأن تكون المؤسسة ذات الخروج أقصى ما يمكن أن يستعمله الشاعر ويلزم به من الصور.

وقد يستطيع الشاعر أن يظهر اقتداره بالمجيء بأبنية تزيد على صور المقيدات والمطلقات المذكورة، كأن يبني القافية المقيدة على «دارهمْ ومزدارهمْ وصدارهمْ»، فيلزم القائل فيها أربعة أحرف[2] وثلاث حركات ليصبح البناء سباعيًّا رغم أن أطول المقيدات لا يضم إلا خمس وحدات.

وقد يبني القافية المطلقة على مثل «سرائركنَّهْ وحرائركنَّهْ»، فيصبح البناء مكونًا من ١٢ وحدة نغمية بينما تقف القوافي في أقصى امتدادها عند البناء التساعي.

إلا أن ذلك يظل لدى الشيخ إفراطًا ينسب إلى التكلف والافتعال، والتكلف مخل بالجودة الشعرية.

---

(١) انظر العيون الغامزة: ص ١٠١.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٨.

وقد برئت أشعار السقط والدرعيات لهيمنة التجويد فيها من مثل هذا الإفراط المفتعل، أما اللزوم فقد جاء فيه بهذه الأبنية المتكلفة المفرطة الطول[1] في قوله:

ذرّ البلى فوقكم رمائته
ولم تعودوا إلى ذرائركمْ
لو شاءَ ربي أمر مقتدرًا
ما نقض الموت من مرائركمْ

وقوله:

وفي رفع أصواتهم بالغناء
دليلٌ على حطِّ أقدارهمْ
فإن كنت خدنًا لهم فاحبُهم
جفاء على قرب مزدارهمْ

وليس لمجيئه بذلك أية دلالة إلا دلالة التكلف والتجريب، فالبناء الكمي النغمي الأمثل لديه يكاد يكون محصورًا في القافيتين المردوفة والمجردة الموصولتين دون سواهما.

ثالثًا - البناء الكمي الإيقاعي:

وهو بناء يختلف عن السابق بكونه يحدد مواقع السكون والحركة في القوافي لا من حيث هي أصوات مسموعة، ولكن من حيث هي زمن لتحقيقها يطول بتحرك الحروف ويقصر بسكونها.

وإذا كانت الحركات والسواكن في البناء النغمي تستقل بمسموعها بعضها عن بعض من خلال تقابلات يكون فيها الفتحُ غير الضم والكسر والسكونُ متميزًا من اللين والمد، فإنها في البناء الايقاعي تختزل إلى تقابل ثنائي لا يراعي إلا تميز

(١) انظر المثالين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٢/٤٨٧، ٤٩٢.

الحركة من السكون، وهو ما يجعل الفتحة والكسرة والضمة فيه صورة زمنية واحدة، والسكون واللين والمد متكافئات إيقاعية[1].

والمقصود التقسيم الذي جعلت فيه القوافي أنواعًا خمسة[2]هي المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، وهو قول ينسبه أبو العلاء إلى الخليل وغيره، لكنه يعتقد أن الخليل «هو الذي ابتدأ به»[3].

وهذا التقسيم إيقاعي صرف لأنه لا ينظر إلا إلى توزيع الحركات والسكون وتكاملها في القافية بغض النظر عن طبيعتها الصوتية المسموعة، فالامتداد الايقاعي للصور الخمس المذكورة يحدده موقع المتحركات بين الساكنين[4] الأخيرين في البيت، بينما تتميز كل صورة بنسبة المتحرك إلى الساكن.

فالمتكاوس لدى الشيخ وغيره «هو الذي يبنى على أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن»[5]، والمتراكب هو الذي «يبنى على ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن... والمتدارك حرفان متحركان بعدهما ساكن... والمتواتر حرف متحرك بعده ساكن... والمترادف حرفان ساكنان»[6]، فكل صورة من الصور المذكورة تزيد على التي بعدها حركة[7].

وهو يذكر أن بعض الناس ينهب إلى «أن قوافي الشعر الخمس التي تقدم ذكرها – والمتواتر بعضها – تتفرع إلى إحدى وثلاثين قافية»[8]، ولم يعدد هذه القوافي، لكن

---

(١) آثرنا وصفها بالمتكافئات دون الإشارة إلى تساوي زمنها، متجنبين الالتباس الذي ينجم عن عد المد سكونًا لأن زمن المد يقابله في الحقيقة زمن أداء عدة حركات، وهذا ما جعل تصور علماء القراءات له يختلف عن تصور العروضيين. انظر النشر: ٣١٢/١ – ٣١٨. وانظر في إشكالية وصف حروف المد بأنها سواكن: نحو نظرة جديدة/ جعفر دك الباب: ص ٦٦ – ٦٧.

(٢) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٣١ أ، ب/ تحقيق: ص ٩٣.

(٤) انظر كتاب القوافي وعللها للمازني/ الفصوص: ١٧٩/٥. وانظر العمدة: ١٧٢/١، والعيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٩. وانظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٦) نفسه: ص ٥٩٩ – ٦٠٠. وانظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٧) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٨) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١.

الظاهر من كلامه أنه يقصد الصور التي نسب الأخفش[1] القول بها إلى الخليل، وهي صور فرعية استقصى بإيرادها الأبنية الإيقاعية الصغرى التي يتكون منها كل نوع من الأنواع الخمسة، كقولهم عن المتراكب: «وهو مفاعلتن ومفتعلن وفَعِلُنْ وفعلْ إذا كان قبله فعولُ...»[2].

ويبدو من كلام ابن رشيق عن هذه الأنواع أنه يعد ضمنيًّا تفريعها حصرًا للأجزاء[3] أي الأضرب التي تأتي فيها، وهذا صحيح بالنسبة لبعض الأضرب، لكنه ليس مطردًا لأن صيغ الأجزاء/ الأضرب لا تطابق هذه الأنواع مطابقة مطلقة.

فقافية المتراكب في مفاعلتن ومفتعلن بعض الجزء، وهي في فعلن مطابقة للجزء كله، بينما يتطلب اكتمالها في المتقارب جزءا وبعض الجزء (فعول فعلْ)، وذلك ما يجعلنا نرجح أن وضع هذه الصورالفرعية لم يكن تقسيمًا للأنواع الخمسة على صيغ الضروب[4]، ولكنه كان حصرًا للبحور التي يمكن أن تحمل كل نوع.

ويقوي هذا أن قافيتي المتواتر (فعْلن) والمتراكب (فعِلُن) قد تجتمعان في قصيدة واحدة إذا كان الشعر المقيد من السريع الرابع المخبول المكشوف الذي أثبت له بعضهم ضربا أصلم[5] يجتمع مع فعِلن، فهذا الوزن في صورته المتداولة مبني على قافية المتراكب لانتهاء البيت بالجزء (فعِلن)، فإذا جاز فيه الصلم (فعْلن) ظهرت قافية المتواتر فاجتمع النوعان في نفس القصيدة كما اجتمعا في قول المرقش:

النشرُ مسكٌ والوجوه دنا ... نيرُ وأطراف الأكفِّ عنَمْ

(١) كتاب القوافي: ص ١٢/ نقلًا عن العروض والقافية: ص ١٧١.

(٢) كتاب القوافي وعللها للمازني/ الفصوص: ١٧٩/٥. وانظر قوافي الأخفش: ص ١١ - ١٢، والعروض والقافية: ص ١٧١ - ١٧٣.

(٣) انظر العمدة: ١٧٢/١.

(٤) انظر العروض والقافية: ص ١٧٢.

(٥) انظر العيون الغامزة: ص ٧٥.

ليسَ على طولِ الحياةِ ندم
ومن وراء الموت ما يُعْلَمْ[1]

إن الأنواع الخمسة المذكورة وصورها الفرعية ليست في حقيقتها إلا وصفًا مدرسيًّا لأوجه التكامل التبعي بين بعض القوافي وبعض الأوزان، لأن اختيار نوع بعينه من هذه القوافي الخمس لا يكون متاحًا للشاعر إلا إذا قبل شرط ركوب عدد محدد من الأضرب يعرفها مسبقًا، أو يتعرفها من خلال الرجوع إلى التفريعات المذكورة.

فركوب قافية المترادف مثلًا لا يتأتى للشاعر في الكامل الأول والثاني أو في أضرب الطويل الثلاثة أو البسيط الأول والثاني أو الخفيف أو الرجز ... ويكون وحده المتأتي في المديد الثاني والبسيط الثالث والكامل السابع والرمل الثاني والرابع، والسريع الأول والخامس والمنسرح الثاني والمتقارب الثاني[2] والطويل الرابع[3]، وكل ما يستطيعه الشاعر أن يختار من هذه الأوزان ما ترتضيه غريزته.

أما اختيار وزن آخر غيرها فيكون ملزمًا له بالاقتصار على القافية أو القوافي التي تتبعه، فإذا كان الرجز الأول والمشطور- مثلًا - يسمحان بركوب المتكاوس والمتراكب والمتدارك، بل وبالمجيء بها مجتمعة كلها في قطعة واحدة[4]، فإن الطويل الأول والبسيط الثاني والوافر الأول والمتقارب الأول لا تكون فيها القافية إلا متواترًا، وهكذا... ونخلص من تبيان هذا التكامل الضروري إلى أن الشاعر الباحث عن الجودة

---

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٧٥.

(٢) انظر القوافي للأخفش: ص ١٠٨، وقوافي المازني/ الفصوص: ص ٢٢٤٥ وما بعدها، والعروض والقافية: ص ١٨١.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣، حيث يومئ إلى الطويل المقصور بإشارته إلى أن الأخفش ذكر عشرة أوزان يلزمها الردف والتقييد، ورسالة الغفران: ص ١٤٤، حيث يصرح بأن الأخفش جعل للطويل ضربًا رابعًا هو المقصور.

(٤) كقول الراجز: أوقر ركابي فضة وذهبا// إني قتلت الملك المحجبا// خير عباد الله أما وأبا. انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢. وذكر القاضي التنوخي أن أبا العلاء كان يسميها في مثل هذه المنظومة متفاة، كتاب القوافي ص: ٧٦.

في البناء الكمي الايقاعي للقوافي لا يكون مطالبًا فحسب باختيار الصورة المطربة التي يلتذ لها السمع، ولكن بانتقاء الوزن الذي سيحملها من بين الأوزان القوية المستعذبة التي لا تستضعفها الغرائز، لأن عذوبة قافية المتواتر وبعدها عن الثقل مثلًا، تصبح قليلة التأثير أو معدومته إذا ركب الشاعر وزنًا كالمديد الأبتر.

وإذ كان تصور أبي العلاء للأوزان قد حصر استعماله لها في ما نعته بالشرف والقوة، فإن استعمال ما ركبه من هذه الأنواع الخمسة صار معتمدًا بالضرورة على سند إيقاعي عذب قوي برأته الغريزة من كل شوائب الأوزان الركيكة المستضعفة، وما يستند من القوافي على سند كهذا لا يمكن أن يكون إلا منتقى منخلًا.

لقد حرص الشيخ في تعريفه بالبناء الايقاعي النغمي لديوان أبي الطيب على التنبيه على أن هذا الشاعر المصطفى استعمل «القوافي الأربع التي تردد ذكرها المتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، ولم يستعمل المتكاوس وهو أربعة أحرف متحركات بعدها ساكن، واستعمالها لا يكون إلا بزحاف»[1]، وربطه استعمال المتكاوس بالزحاف إشارة شبه صريحة إلى ثقل هذه القافية وقبحها لأنه يقصد بالزحاف المزدوجَ منه، أي الخبل الذي تصير به مستفعلن «فعلتن» على وزن علبط، وهو وزن تتوالى فيه الحركات ويستثقل على اللسان، وإذا جاء في الشعر زاد ثقله فـ «أنكرته الأذن ونفر منه الحس»[2]، ولذلك قلت هذه القافية في الشعر العربي وجفاها الشعراء[3].

ورغم ذلك نجد مهيار الديلمي معاصر أبي العلاء يطوعها فلا يظهر ثقلها في قصيدة يقول فيها جامعًا بينها وبين المتراكب والمتدارك:

مـــا لـــدلـــيـــلٍ نـــصـــلـــت ركـــابـــه

مـــن الـــدجـــى حـــامـــلـــةُ شـــمـــس الـــضـــحـــى

---

(١) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٢. انظر الفصول والغايات: ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٣) انظر العيون الغامزه: ص ١٠٣.

سما إلى الغاية حتى بلغت

همته به السماء وسما[1]

ويبدو أن أبا العلاء - رغم ولعه بتجريب الأبنية المستضعفة في اللزوميات - آثر الاقتداء بأبي الطيب فتنكبها في متنه الشعري مطلقًا، أما القوافي الأربع الأخرى فقد جعل لها كما فعل في البناء الكمي النغمي طرفين: طويلًا وهو المتراكب وقصيرًا وهو المترادف، واكتفى في شعره المجود بما توسط بينهما أي بالمتدارك والمتواتر.

فقوافي المتراكب لم تتعد في السقط سبع قطع (٨,٥٣ ٪) وثلاثًا في الدرعيات (٩,٦٨ ٪)، بينما شغلت قوافي المتدارك في الأول ٢٣ سقطية (٢٨ ٪) وفي الثاني تسع درعيات (٢٩ ٪).

وكثرتها فيهما تنبئ بأنه كان ينفر من كثرة الحركات في القافية، فالساكن الأخير في المتدارك يأتي بعد متحركين فقط بينما تتوالى في المتكاوس أربع حركات وثلاث في المتراكب قبل ظهور السكون.

والمطرد أن قافية المتدارك المردوفة أو المؤسسة تكون في السمع أعذب منها إذا جردت، ورغم ذلك نلاحظ أن نصف ما بناه عليها السقط جاء مجردًا، بينما اقتسم الردف والتأسيس النصف الآخر.

وعذوبة ما أردف منها واضحة في مثل قوله:

ولما رمت أبصارها تطلب الحمى

ولم ترَ تلك الأرض ساءت ظنونها

بذلنا لها محض اللجين كرامةً

فلم يرضها في الجنح إلا لجينها[2]

---

(١) ديوان مهيار: ٧٦/١.

(٢) سقط الزند / ش: ص ٨٩٥.

لكن ما يلاحظ في ما جرد منها أنها لا تقل عن المردفات عذوبة، فالسمع يطرب غير متأثر بالتجريد لقوله:

إن كـنـت مـدعـيًـا مـــودةَ زيـنـب

فـاسـكـب دمـوعـك يـا غـمـام ونـسـكـبِ

فـمـن الـغـمـائـم لـو عـلـمـت غـمـامـة

ســوداء هـدبـاهـا نـظـيـر الـهـيـدب[1]

ولعل تطويعه لهذه القافية مجردة كان وراء تقدمها في ديوانه الأول على أختيها المردفة والمؤسسة. أما الدرعيات فقد كان التقدم فيها لهاتين الأخيرتين، إذ يبلغ ما بناه منها على الردف والتأسيس سبع قطع بينما اكتفى بالتجريد في اثنتين فقط.

ولا نجد لذلك تفسيرًا إلا حرصه على تسيير الحماسيات الدرعية وتسهيل انتشارها، فاللين في القوافي يسهل الشعر على ألسنة المنشدين فتألفه وتسيره بكثرة ترديده. والملاحظ أن أجود درعياته المطولة بنيت على قافية المتدارك مؤسسة، في مثل قوله:

مــهـرت الـفـتـاة الأحـمـسـيَّـة نـثـرة

عـلـى أن أقـرانـي غـضـاب أحـامـسِ

كــأنَّ صـبـيَّ الـبـيـض إن شـاء مسَّـها

صـبـي أنـاس عـضـه الـفـقـر بـائـسِ[2]

ومردفة في مثل قوله:

هــمُ الــفــوارسُ بــاتَ فــي أدراعــهــا

لــغــداة نجـدتـهـا ويــوم قـراعـهـا[3]

---

(١) سقط الزند / ش: ص ١١٢٤ – ١١٢٥.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٤٧ – ١٩٦٣.

(٣) نفسه: ص ١٩٧٦.

ومجردة في قوله:

هـــازئـــةٌ بـــالـبـيـض أرجـــاؤهـــا

ســـاخـــرةُ الأثـــنـــاء بـــالأســـهـــم[1]

ويتضح من تقدم قافية المتواتر عليها وعلى أخواتها في ديواني السقط والدرعيات، أنها كانت البناء الكمي الايقاعي المفضل لديه.

فقد بنى عليها ٥٢ سقطية (٦٣،٤٢ ٪) و١٤ درعية (٤٥،١٦ ٪)، وكثرتها في أشعاره وفي الشعر العربي عمومًا تعود إلى عذوبتها وانسجامها الناشئين من توازن إيقاعها.

فآخر ما يحتفظ به السمع من البيت ساكن ومتحرك (– ٠)، أو وحدتان مركبتان من سببين خفيفين أو ما في زنتهما (–٠ –٠)، وهو توازن تنفرد به قافية المتواتر دون كل القوافي.

والقياس يجعل التجريد فيها كالردف، وقد استعملها الشيخ مجردة في مثل قوله:

وأنَّـــى لـنـا مـن مـاء دجـلـة نـغـبـةُ

علـى الخـمـس مـن بـعـد المـفـاوز والـربـع

سـأعـرض إن نـاجـيـت مـن غـيـركـم فتى

وأجـعـل زوا مـن بـنـانـيَ فـي سـمـعـي[2]

كما جاء بها مردفة في مثل قوله:

يـا درةَ الخـدر فـي لـجِّ الـسـراب أرى

مـقـلـدًا بـعـقـيـق الـدمـع مـنـكـوتـا

---

(١) الدرعيات/شروح السقط: ص ١٧٦٥.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٣٥١ – ١٣٥٣.

ألـفـت خـــوصَ الـمـطـايـا إن مـنـكـرة
إلـــف الـــغـــزال مـقـالـيـتـا مـقـالـيـتـا[1]

وقوة النظم بادية في النوعين، لكن السمع يلتذ بعذوبة زائدة تختص بها المردفات.

ويبدو أن الشيخ كان حريصًا على توفير هذه العذوبة في ما بناه على المتواتر من أشعاره المجودة، فالمجردات لا تتعدى ثمان قطع في السقط (٩،٧٥ ٪) وأربع قطع في الدرعيات (١٢،٩٪)، بينما بلغت المردفات ٤٤ قطعة في الأول (٥٣،٦٥ ٪) و١٠ قطع في الثاني (٣٢،٢٥٪).

وتعد قافية المترادف الطرف القصير في البناء الكمي الايقاعي، وهي بنية متميزة من باقي الأبنية الشعرية في اللغة العربية لأنها الوحيدة[2] التي يجتمع ساكنان في آخرها مترادفين في آخر البيت، وإلى هذا التوالي يعود وصف هذه القافية بالمترادف.

ويتلقى السمع هذا البناء من خلال صورة إيقاعية قريبة من الثقيل الثاني في طرائق الألحان[3]، لكن توالي الساكنين فيها دون وجود متحرك يفصل بينهما يجعلها مسموعًا عسيرًا[4]، وفرارًا من هذا العسر اطرد مجيء ساكنها الأول ردفًا لتعويض الحركة الغائبة، فالشعراء بغرائزهم قد أحسوا بثقلها فمدوا ولم يسكنوا لتكون المدة كلها حركة[5] في الإنشاد.

وقد أوضح الشيخ أن لزوم اللين فيها «أحسن بها عند السماع وأسلم لها في اللفظ»[6]، لكنه لم يبد ميالًا إلى استعمالها، فسقطياته تخلو من قافية المترادف

---

(١) سقط الزند / ش: ص ١٥٧٥ – ١٥٧٨.

(٢) يشير الشيخ إلى أن المتقارب يختص باحتماله التقاء الساكنين في حشوه في مثل التقاص، لكنه يعد ذلك استثناء. انظر الفصل السابق.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٨٩.

(٤) انظر المرشد: ١/٤٥.

(٥) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/ ٢١٤. وانظر: ٥/٢١٣، ٢١٦، ٢١٧، حيث يقول المازني: «إذ كان الساكنان إذا انفردا كان لزوم حرف المد أحسن».

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢. وانظر قوافي المازني/ الفصوص: ٥/٢١٨.

مطلقًا (٠٪)، وإن كانت القطع الخمس التي قيدها في درعياته جاءت كلها على هذه القافية (١٢,١٦٪).

ولعل أهم ما يلفت النظر في استعماله لها في الدرعيات أنه أردف باللين ثلاثًا منها فقط، الأولى بالألف وهي قوله: (جاؤوا عليه المحكمات الأدراعْ)[١]، والثانية والثالثة بالياء المفتوح ما قبلها غير معاقبة بالواو، وهما[٢] قوله: (من يشتريها وهي قضاء الذيْلْ)، وقوله:

مــــا نــخــلــت جــارتــــنــا ودُهـــا
يــــوم تـــــراءت بـكـثـيـبِ الـنـخـيْـلْ

ويبدو أن اختياره الياء كان تقديمًا مقصودًا لهذا اللين غير الكامل وتفضيلًا له على الواو والألف في المترادف، ويرجح هذا أنه عندما عرَّف المترادف مثَّل بقول الراجز غير معاقب بالواو: (لاعيشَ إلاعيشُ طِرَّادِ الخيْلْ)[٣]، وأنه جعل فتح ما قبل الردف ضمنيًّا هو الأحسن لهذه القافية، في إشارته إلى أن ما يجيء منه في الشعر المقيد أكثر مما يجيء في المطلق[٤].

وقد ذكر سيبويه في حديثه عن الوقف أن الياء إذا كان قبلها كسرة وكان قبل الواو ضمة كان أثقل[٥]، والتقييد وقف لازم، وفتح ما قبل اللين يتبعه سكون يمنع الياء والواو من الامتداد الذي يسهل على لسان المنشد، ثم يعسر فجأة بمجيء الروي الساكن، ولا يشعر اللسان بنفس العسر إذا كان الردف ألفًا لأنها أخف من أختيها[٦].

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٢٣.
(٢) انظر على التوالي الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٧٧٢ – ١٩٢٩.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٠.
(٤) نفسه: ص ٤٦٤ – ٤٦٥. ومقصوده أن فتح ما قبل ياء الردف وواوه يقل في القوافي المطلقة ويكثر في المقيدة.
(٥) الكتاب: ٤/١٦٧.
(٦) نفسه: ٤/١٦٧.

أما الدرعيتان الأخريان فقد جعل الترادف فيهما مبنيًّا على ساكنين مصمتين متنكبًا بذلك حروف الردف المعروفة، كما يتضح من قوله في الأولى: (عب سنان الرمح في مثل النهْرْ)، وقوله في الثانية: (ما أنا بالوغب ولا بابن الوغْبْ)، ولا يخفى ما في توالي الصحيحين الساكنين من عسر شديد، وقد عد الشيخ نفسه استعمال الصحيحين في المترادف وعدم لزوم الردف فيها شذوذًا وخروجًا عن المتعارف عليه وسمها مصمتة، ومما شذ قول عدي الأنصاري: (أنا عدي والسحْلْ)[1].

وقد مثل الشيخ لهذا الشذوذ بقول الراجز: (أسبلن أذيال الحقي واربعْنْ)، وصرح بأن لزوم اللين لا ينكسر بمثل هذا، لأن معيار الاستعمال لديه هو ما «يكثر ويتعارف»[2]، ويبدو مجيئه بساكنين صحيحين في المترادف مناقضًا في ظاهره لحكمه النقدي هذا، لكننا نجد في خصائص الصوامت التي حلت محل لين الردف في درعيته وفي الرجز المذكور - وكذا في بعض المرويات القديمة - ما يفسر حلول الصحيح محل اللين في قوافي هذه الأشعار.

فابن جني قد أورد الرجز الذي مثل به الشيخ للشذوذ، للإشارة[3] إلى أن الراجز التزم العين في القافية وليست واجبة، وعندما نعود إلى الدرعيتين نجد الشيخ قد التزم هو الآخر قبل الروي الهاء الساكنة في إحداهما والغين الساكنة في الأخرى، إلا أن دلالة الالتزام فيهما تختلف عن تجربة التكلف التي جعل ديوان اللزوم متنًا لها، فالشيخ قد جرب في لزومياته الجمع بين الساكنين في المترادف من خلال مجيئه بأعسر صورة صوتية يمكن أن ترد عليها غير مبال بنبوها في السمع، لأن الديوان كان مظنة لمثل ذلك، وأقصد قوله:

---

(١) أورده صاحب المرشد: ٤٥/١. وذكر أنه رأى الأبيات في معارف الواقدي.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢ - ٤٦٣. وقد أورد المازني شطر الرجز المذكور (القوافي/ الفصوص: ٢١٨/٥، شاهدا على جواز اجتماع ساكنين صحيحين في المترادف وعد ذلك من القليل، ونبه على أن الأحسن لزوم المد قبل الروي «لكثرته ولزوم الشعراء إياه في أشعارهم». وانظر العقد الفريد: ٥١٠/٥، حيث وصف مثل ذلك بأنه شاذ قليل وأورد الشطر المذكور، ويسمى التنوخي -عن أستاذه المعري- مثل ذلك بالقوافي المصمتة، كتاب القوافي، ص: ٧٩.

(٣) الخصائص: ٢٤٩/٢.

يـــا شـــائـمَ الـــبـــارق لا تـشـجـك الـــ

أظـــعـــان فـــوضـــن إلـــى أرض بـــبّن

أبـــن إلـــى الأوطـــان فـــي عـــازبِ الـــر

وضِ فـمـا وجـــدك لمـــا أبـــبنْ[١]

والباء حرف شفوي شديد إذا مد فيه الصوت لم يجر[٢]، والعسر واضح في النطق بالصحيحين الساكنين فيهما، أما نظم الدرعيات فقد كان كما بينت عودة إلى الشعر المجود، ولذلك لا يمكن أن يعد التزامه بالهاء والغين الساكنتين قبل الروي المقيد استمرارًا للعبة اللزوم في مظهرها المتساهل المستخف بمعايير الجودة.

إن تعارف الشعراء[٣] على المجيء بحروف الردف في قافية المترادف يعود إلى أن مخارجها تتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرها فيجري فيها[٤] ويمتد، وعندما نقف على الخصائص الصوتية للحروف الصحيحة الساكنة التي وردت قبل الروي في الدرعيتين وأشطر الرجز الممثل بها وهي الحاء والعين والهاء والغين، نلاحظ أنها كلها حلقية[٥] كالألف والياء اللتين اقتصر عليهما الشيخ في ما أردفه من قوافي درعياته.

والهاء أقرب المخارج إلى الألف، وهي شبيهة بها[٦]، وهي والحاء والعين حروف رخوة إن شاء المتكلم أجرى فيها الصوت، خلافًا للباء التي سكنها قبل الروي المقيد في لزوميته، والعين فيها رخاوة تسمح بترديد الصوت لشبهها بالحاء[٧]، واشتراكها

(١) اللزوم: ٢/٥٨٤. وقد وردت رويات الأبيات التسعة في هذه اللزومية المقيدة محركة بالفتح في طبعة دار صادر، وهو خطأ فاحش.

(٢) الكتاب: ٤/٤٣٣ - ٤٣٤.

(٣) انظر قوافي المازني/ الفصوص: ٥/٢١٨.

(٤) الكتاب: ٤/ ٤٣٥.

(٥) نفسه: ٤/٤٣٣. وقد أورد المازني في قوافيه (الفصوص: ٥/٢١٨) قول القائل: (أنا جرير كنيتي أبو عمْر) بتسكين الميم، والمشهور في المصادر كسر الميم في هذا الشطر استشهادًا بها على نقل الحركة إلى ما قبل الحرف عند الوقف عليه. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦. والإنصاف في مسائل الخلاف: ٢/ ٧٣٣.

(٦) الكتاب: ٤/٤٣٣ و٤٤٦.

(٧) نفسه: ٤/٤٣٥.

كلها في نفس الخصائص الصوتية يجعلنا نفترض أن الشيخ لم يأت بهذه الأحرف في المترادف باعتبارها حروفًا صحيحة، ولكن باعتبارها أشباه لين[1] يمكن أن تحل محل حروف الردف وتنوب عنها.

ويقوي هذا الافتراض أن أبا العلاء لزم الهاء والغين كما يُلزمُ الردف، ولزم الفتحة قبلهما كما لزمها قبل الياء في الدرعيتين الأخريين، وهو لزوم ينبئ بأنه عندما أشار على الشعراء بلزوم الفتح قبل الردف، وقدم الياء في الاستعمال على الألف، وأهمل الواو ذات المخرج غير الحلقي، كان يهدف إلى جعل الساكن الأول لينًا قريبًا من الصحيح، وأنه عندما اختار الهاء والغين كان يومئ إلى أن جريان الصوت في بعض الصوامت يقربها من اللين، وبهذا التقارب تصبح صورة المترادف لديه في مرحلة العودة إلى الشعر المجود بناء يتوالى في آخره ردف أو صحيح شبيه بالردف وروي.

إن خروجه عن المتعارف عليه باستعماله الساكن الصحيح في المترادف لم يكن تسوية للصوامت بالصوائت، لأنه لم ينوع هذه الحروف ولم يخرج عن الهاء والغين في غير اللزوميات، ولكنه كان إشارة إلى أن اللين من هذه الحروف الصحيحة يمكن أن يكون بديلًا من الردف في المشطورات[2] على الأقل.

وتلتقي اللزوميات مع السقط والدرعيات في أن قوافيها خالية من المتكاوس، لكنها تختلف عنهما بالتساهل الذي أبداه الشاعر فيها بجمعه بين أكثر من نوع في قطعة واحدة، فالمتراكب والمتدارك يجتمعان[3] في مثل قوله من الرجز:

غنيت في شرخكَ أذكى من قبسْ

وكنت بحرًا ثم أصبحت يبسْ

وفي رمليته:

---

(١) انظر ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ص ٤٢ - ٤٣.

(٢) انظر المرشد: ١/٤٥.

(٣) انظر المثالين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٢/٦٩ و٤٨٣.

فـاجـزر الـنـفـسَ إذا مـا أسـرفـت
فـمـتـى لـم يـقـصـص الـظـفـرُ كـلـمْ

ربَّ شـيـخٍ ظـلَّ يـهـديـه إلـى
سـبـلِ الـحـقِّ غـلامُ مـا احـتـلـمْ

أما السقط والدرعيات فلم تجتمع فيهما هاتان الصورتان ولا أختاهما في قطعة واحدة، وهي مفارقة يفسرها حرصه في هذين الديوانين على أن يوفر لأشعاره كل عناصر التجويد، ويبرئها من أية شائبة إيقاعية أو نغمية يمكن أن تخل بجودتها، ولم تكن اللزوميات لتحظى بمثل هذه العناية الفنية.

لقد استعمل الشيخ الأنواع الأربعة التي تعارف الشعراء على المجيء بها، لكن تباين نسب الاستعمال ينبئ بأنه تحامى خنق إيقاع قوافيه في صورة المترادف، وإثقالها بالحركات في صورة المتكاوس والمتراكب، وآثر أن يحد من طولها بالوقوف عند المتدارك.

أما الصورة التي استهوته لعذوبتها وتوازن إيقاعها فهي المتواتر.

إن البناء الصوتي، والكمي النغمي، والكمي الايقاعي أوجه إنجاز متعددة لوجه واحد يجمعها هو البناء الفني، وإحكام هذا البناء لدى الشيخ رهين بإحكام تلك الأبنية وصونها من العيوب التي تتسلط عليها.

رابعًا - القوافي والعيوب:

اتضح من دراسة الأبنية السابقة أنها تكون معرضة لشوائب صوتية أو نغمية أو إيقاعية تخل بالبناء فتعيبه، ويتبين من استقصاء مختلف العيوب التي تتسلط على القوافي أن منها ما تبينه الغريزة السليمة ولا تحيط به القواعد القياسية، كركوب المتكاوس والقوافي الحوش، وأن منها ما تكشف عنه هذه القواعد فضلًا عن الغريزة، كالإكفاء والإجارة والإقواء والإصراف وأنواع السناد المختلفة التي ذكرتها.

ورغم أن هذه العيوب تشترك في كونها إخلالاً بالبناء الفرعي الذي تتسلط عليه يعدها الشيخ متفاوتة[١] في شدة القبح، فبعضها يسهل حتى يصبح في حكم المقبول كسناد التوجيه، وبعضها يشنع ويكره كالإصراف.

ولا يتجاوز تأثير العيب أو السلامة منه حدود البناء الذي يظهر فيه، فسناد الردف الذي يخل بالبناء الكمي النغمي ليس له أي تأثير في قافية المتواتر أو المتدارك لأن الصوائت فيها مثل الصوامت الساكنة، وقبح الإكفاء والإجارة في البناء الصوتي لا تخفف منه السلامة من الإقواء والإصراف... لكن عيوب هذه الأبنية المتقدمة التي تناولناها بالتحليل والدراسة ليست هي كل ما يعرض القافية للاختلال، فالشيخ والعلماء يشيرون إلى عيبين آخرين يتسلطان تسلطًا مباشرًا على البناء الفني من حيث علاقته بالمعاني المعجمية والتركيبية النحوية، وأعني بذلك ما نعته القدماء بالإيطاء والتضمين.

I - **الإيطاء**: وهو خلل يلحق الوجه المعجمي للقافية، وإليه يشير الشيخ في وصفه لنعيق الغراب[٢] وشرحه البيت بقوله: «أي أن هذا الغراب يتعجب من نطقه، لأنه جاء بقواف بنيت على الايطاء وهو ترديد القافية، وهو يقول: غاق غاق، فيردد هذه القوافي التي جاء بها»[٣].

ويظهر أنه اكتفى عامدًا بالإشارة إلى أن الايطاء هو ترديد القافية مرتين في قوله: «ألغزته عن الايطاء في الشعر، وهو ترديد القافية مرتين»[٤]، دون أن يقرن ذلك بالإشارة إلى علاقة الترديد بالمعنى المعجمي، وذلك لاختلاف العلماء في تحديد مفهومه[٥]، فبعضهم لا يعد تكرار القافية عيبًا إلا إذا جاء قبل سبعة أبيات أو عشرة، وكلما تباعد ما بين البيتين كان أحسن عندهم[٦].

---

(١) انظر ما تقدم.

(٢) قوله: بنيت على الايطاء سالمة من الإقواء.... البيت. سقط الزند/ ش: ص ١٢٨١.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٦ ب/ تحقيق: ص ١٦٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٦.

(٥) انظر نقد الشعر: ص ٢١٢.

(٦) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/١٧٧ - ١٧٨.

لكن اطراد التكرار في بعض القصائد جعل العلماء يبحثون عن معايير أدق لتمييز الترديد المعيب من المقبول، فالخليل كان «يزعم أن كل ما اجتمع لفظاه واتفق معنياه أو اختلفا... فهو إيطاء»[1]، ومعظم العلماء لا يعدونه كذلك إلا إذا ترددت القافية لفظا ومعنى، وهو رأي الأخفش لأنه كان يرى «أن الكلمة إذا اختلف معناها فلا إيطاء، وهو الحق لأن اتحاد اللفظ مع اختلاف المعنى من محاسن الكلام»[2]، أما ابن رشيق فقد استسهله وأجازه للمولدين[3].

ويبدو الشيخ في تصوره النقدي للإيطاء ميالًا إلى رأي الأخفش لكنه لا يتساهل تساهله، فالترديد لديه يكون مقبولًا شريطة أن يكون بعيدًا عن شبهة الايطاء كما يتبين من وقوفه عند قول أبي تمام في قصيدة واحدة:

يرقى وما هو بالسليمِ ويغتدي
دونَ السلاحِ سلاح أروع مملق

... أمطاكه الحسن بن وهب إنه
داني ثرى اليد من رجاء المملق

فقوله: «في القافية «من رجاء المملق»، قد تقدم في بيت قبل هذا «أروع مملق» على التنكير، وإذا اتفق أن يجيء الاسم في القافية معرفا بالألف واللام وتارة غير معرف فذلك إيطاء عند الخليل، وكان سعيد بن مسعدة لا يجعله إيطاء. وما أجدر الطائي أن [لا] يكون جاء بالمملق في إحدى القافيتين، وفي بعض النسخ في البيت الذي قبل هذا: «سلاح أروع ما لُقي»، فيجوز ضم اللام في لقي وفتحها. وهذه الرواية أحسن من رواية من روى «مملِق»، ويكون المعنى أن هذا ينوب الفرس له مناب السلاح ما لقي أعداءه، وموضع ما نصب على الظرف... ومن تأمل غرض الشاعر علم أن رواية من روى «أروع مملق» خطأ وتصحيف»[4].

---

(١) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/٢١١. وانظر العمدة: ١/١٧٠.

(٢) العيون الغامزه: ص ١٠٤.

(٣) انظر العمدة: ١/١٧٠.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤١٨. ولنظر البيتين في: ٢/٤١٦ – ٤١٧.

واستضعافه رواية «أروع مملق» ونسبته إياها إلى الخطأ والتصحيف دليل على أنه يعد مثل هذا الاستعمال إيطاء صريحًا، لأن المعنى واحد وإن اختلف التعريف والتنكير. ويطرد حكمه بذلك على كل ترديد مشبوه وجد له العلماء وجها، فالبحتري في قوله:

هل للندى عدل فيغدو منصفًا
من فعل إسماعيل بن شهابِهِ
أزرى بهِ من غدره بصديقهِ
وعقوقه لأخيه ما أزرى بِهِ
يقظانُ ينتخب للكلام كأنه
جيشٌ لديه يريد أن يلقى بِهِ

قد «ردد «به» مرتين، ولو ترك ذلك لكان أحسن، وكان بعض من سلف من أهل العلم يرى أن هذا ليس بإيطاء لأنه يعتقد أن «أزرى» مع «به» كالشيء الواحد، وكذلك هي مع «يلقى». وليس هذا القول بمرضي وإن كانوا ذكروه، وعليه حملوا قول الراجز:

أهدموا داركَ لا أبا لكا
وزعموا أنك لا أخا لكا..

وكذلك منهب هؤلاء في جميع المضمرات المتصلات بحروف الخفض مثل «لي وبي وله وبه» ...»[1].

ولا يزيل هذه الشبهة عن التكرار لديه مجيئه في غير القافية، فأبو تمام قد جاء بلفظة «نصيبا» مرتين في قوله:

اجعلي في الكرى لعيني نصيبا
كي تنال المكروه والمحبوبا

(١) عبث الوليد: ص ٤٤. وانظر أبيات البحتري في ديوانه: ٨٨/١.

أشــركــي بـــين دمـــعِ عــيـنــي ونــومــي

واجــعــلــي لـــي مـــن الــرقـــاد نَـصــيـبـا

ولم تتردد اللفظة في القافية إلا مرة واحدة، ورغم ذلك يرفض الشيخ مثل هذا الاستعمال ويذهب إلى أن الواجب «أن يكون الطائي لم يقل في النصف الأول «نصيبا»، لأنه إن جعله على حكم المصرع فقد أوطأ، والأشبه أن يكون قال: «اجعلي في الكرى لعيني حظا» أو نحو ذلك...»[1].

ويستدرك ابن المستوفى[2] كعادته على الشيخ ذاهبًا إلى أن هذا الذي أتى به أبو تمام لا يكون إيطاء ولكنه قبيح، ولو قال الشاعر – في رأيه – كما قال أبو العلاء لخرج مما يقارب الايطاء.

ووجه القبح لدى ابن المستوفى أن الشاعر قال: «اجعلي في الكرى لعيني نصيبا» ثم عقب بقوله: «واجعلي لي من الرقاد نصيبا» فكرر المعنى وبعض اللفظ، ولم يصرح الناقد المستدرك بما يفيد أنه يعد التكرار الذي وصفه بالقبح إيطاء أو نوعًا آخر من العيوب، وهذه الرغبة في المخالفة لا تغير من كون ترديد المعنى واللفظ الذي يعد وجهًا صريحًا للإيطاء هو نفسه ما وصفه ابن المستوفى بالقبح.

والواضح أن أبا العلاء يستقبح مثل هذا الاستعمال الذي نسب إلى أبي تمام إذا كان المعنى واحدًا، واقتراحه لفظة حظ محل نصيب دليل على أنه عد التكرار معنويًّا أيضًا.

ونجد في لزومياته ما يبدو في ظاهره نموذجًا للقبح الذي عابه ابن المستوفى، وأقصد ترديد لفظة واحدة في بيت واحد في قوله:

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/ ١٦٠. وانظر البيتين في: ٤/ ١٦٠.

(٢) انظر: ش. د.أبي تمام: ٤/ ١٦٠ – هامش ١.

إذا دارتْ الـكـأسُ فـي دارهـمْ

فـقـد رحـلَ الـديـنُ عـن دارهـمْ[1]

والسياق يقتضي أن الشيخ يقصد بالدار الأولى المسكن المبني الذي يقطن فيه الرجل وأهله، بينما تعني الدار في العجز البلد الواسع الذي تعيش فيه العشائر الشعوب، والمعنيان متقاربان وإن تباينا، لكن الشيخ يعد المجيء بمثل ذلك – خصوصًا إذا كان لغاية تعجيبية كالمجانسة – اقتدارًا محمودًا على تصريف الألفاظ المتشابهة «كما صرف الراجز اسم الممدوح اختيارًا فقال:

لـئـن خـرجـت مـن دمـشـق صـالـحـا

وقـد تجـهـزت جـهـازًا صـالـحـا

لأجـذبـن الـنـسـع جـذبًـا صـالـحـا

وآتـيـن بـالـعـراق صـالـحـا

إني رأيت صالحًا لي صالحا»[2] دون أن يكون ذلك إيطاء.

إن ترديد الألفاظ لدى الشيخ لا يعد إيطاء إلا إذا كان تكرارًا للمعنى أيضًا، وشعره يخلو من هذا العيب.

أما القوافي المتشابهة لفظًا والمختلفة معنى فكثيرة في شعره المجود منه والمتكلف على السواء، وسقطيته الطائية نموذج للترديد المقبول لقوله فيها مباعدًا بين الأبيات:

لمـن جـيـرةٌ سيـمـوا الـنـوالَ فلم ينطوا

يـظـلـلـهـم مـا ظـل يـنـبـتـه الخـطُّ

بـنـازلـة سـقـط الـعـقـيـق بمثـلـهـا

دعـا أدمـع الـكـنـدي في الـدمـن السقطُ

---

(1) اللزوم: ٢/٤٩٢.

(2) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧.

أعندهم علم السلو لسائلٍ

به الركب لم يعرف أماكنه قطُّ

وكل جواد شفه الركض فيهم

وَجٍ يتمنى أن فارسه سقطُ

لأقضي هم النفس قبل مجلة

كأن عظامي الباليات بها خطُّ

تحث جناحًا من حذار مغاور

صباحًا فقبض يجمع الريش أو بسط

يروقون ألفاظا وإن لم يفكروا

وكتبًا وإن لم يصلح القلم القطُّ

نعم حبذا بؤسى لأزارت بلادهم

ولا حبذا نعمى بدارهم تنطو

ولا خير في من ليس يبسط شكره

على القل إن الخير ناقته بسطُ[1]

وقوله: «ينطو» في بيت التصريع و«تنطو» في القافية صورة لما يجب أن يكون عليه الترديد ولو لم يكن في قافيتين.

ويتضح من بعض لزوميته أنه كان يعتمد على هذا المفهوم لتمييز القطع بعضها من بعض عندما تلتبس فقوله:

إذا ما تبينا الأمور تكشفت

لنا وأميرُ القوم للقوم خادمُ

أقلُّ بني الدنيا همومًا وحسرةً

فقيد غنى للمال والرشد عادمُ

(١) سقط الزند / شروح: ص ١٦٠٦.

ومـــا هـــي إلا مــنــزل غـيــر طـائــل

فــمــرتـحــل عــنــه وآخـــــر قـــــادم[1]

قد يلتبس بقوله في أخرى:

إذا هـــي مـــرت لـــم تـعـد وراءهـــــا

نـظـائــر والأوقـــــات مـــاض وقـــادمُ

فـمـا آب مـنـهـا بـعـدمـا غـــاب غـائـبٌ

ولا يــعــدم الحـــين المــجــدد عـــادمُ[2]

وذلك لخلوهما من التصريع، وركوبه فيهما الطويل الثاني، ولزومه الدال قبل الروي المضموم المؤسس، لكن الاحتكام إلى مفهوم الايطاء لديه يكشف عن أنه تعمد أن يردد «خادم وعادم وقادم والمتقادم ونادم وهادم» في القطعتين ليمنع تداخلهما.

ويطرد في ديوان اللزوم اعتماده على نفي شبهة الايطاء عن نظمه لمنع التباس كل القطع المتشابهة[3] بعضها ببعض، فقوة شاعريته تجعله أكبر من أن يوطئ حتى تعد القطعتان الملتبستان قطعة واحدة.

II - **التضمين**: وهو عيب يلحق الوجه التركيبي النحوي للقوافي، والمقصود به «أن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها نحو قوله:

وهـــم وردوا الجــفــار عــلــى تمـيـمٍ

وهـــــم أصــحـــاب يـــوم عـكـــاظ إنـــي

شـهـــدت لـهـــم مـــواطـــن صـــادقــات

أتـيـنـهـــم بـنـــصـــح الـصـــــدر مـنـي

---

(١) اللزوم: ٢/٣٨٩.

(٢) نفسه: ٢/٣٩٠.

(٣) نفسه: ٢/٥٠٤، ٥٠٥، ٥١١.

وهذا معيب لأن البيت الأول معلق بالثاني لا يستغني عنه»[1].

ويوسع ابن رشيق هذا المفهوم فيجعله تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها.

والمشهور في الشعر العربي أن كل بيت يستقل بتركيبه ومعانيه، لكن تعلق التراكيب بعضها بعض طريقة لم يرفضها الشعراء قدامى ومحدثين، فمعاني قول الأعشى: (وما روضة...)[2]، وقول الأخطل: (وما الفرات إذا جاشت حوالبه)[3] وما أشبه ذلك، لا تكتمل إلا بعد توالي عدة أبيات، أي أن تمام معنى كل بيت منها يقتضي معنى بيت لاحق.

ولاطراد هذه الأساليب في الأشعار الفصيحة لم يتفق العلماء على مفهوم واحد للتضمين من حيث هو عيب، فقدامة في النسخة المداولة من نقد الشعرلا يشير إلى التضمين في حديثه عن عيوب القافية [4]، ولكنه يذكر من بين عيوب ائتلاف المعنى والوزن عيبًا يسميه «المبتور» وهو لديه «أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني...»[5]، فالقافية هي التي تقطع المعنى لديه لأنها نهاية البيت، ولكنها ليست موطن العيب في رأيه لأن الخلل يكمن في عجز الشاعر عن التوفيق بين الجملة الشعرية والجملة العروضية.

وقد ذكرالدماميني في شرحه لبيت الخزرجي الرامز إلى عيوب القافية، أن العلماء «فسروا التضمين بأن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني كقول النابغة:... وهم أصحاب يوم عكاظ إنـي...»[6]، ونسب إلى بعض العلماء قوله:

---

(١) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/١٧٧ – ١٧٨.

(٢) انظر ديوانه: ص ١٠٧. ومعنى البيت لا يكمل إلا بعد بيتين.

(٣) انظر ديوانه: ١٦٨. ومعنى البيت لا يكمل إلا في قوله بعد ثلاثة أبيات: يومًا بأجود منه حين تسأله ...

(٤) نقد الشعر: ص ٢٠٩.

(٥) نفسه: ص ٢٥٢ – ٢٥٣.

(٦) العيون الغامزة: ص ١٠٣. والمقصود قول النابغة: وهم وردوا الجفارا على تميم ... وهم أصحاب يوم عكاظ إني. شهدت لهم مواطن صادقات ... شهدن لهم بصدق الود مني.

«وإنما سمي تضميناً لأنك ضمنت البيت الثاني معنى البيت الأول، لأن الأول لا يتم إلا بالتالي»[1]، لكنه لخبرته بالشعر يرفض هذا التعميم بأنه منتقد لشمول تفسيره التضمين وغيره، وذلك لأن أول البيت في رأيه إذا كا ن مفتقرًا إلى أول البيت التالي فليس بتضمين ولكنه تعليق معنوي، ووجه هذا التفريق «بأن القافية محل الوقف والاستراحة، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها، أما إذا سلمت من الافتقار فلا عيب لانتفاء هذا المحذور... وربما عد بعض أهل البيان مثل هذا من فن البديع وسموه بالتفريع»[2].

ومقصود الدماميني أن بعض أنوا ع التعلق المعنوي لا تكون مبرأة من شبهة العيب فحسب، ولكنها تعد محسنات بديعية محمودة، فالمعيب عنده ليس التعلق المعنوي ولكن تعلق القافية الذي يمنع فيه البناءُ النحوي المنشِدَ من الوقف أو الاستراحة اللذين تسمح بهما القوافي، لأنها النهاية التي تسير إليها أصوات كل بيت وتراكيبه النحوية، وإذا اختفت هذه النهاية أصبح الامتداد الصوتي للبيت ملتبسًا بامتداد البيت الذي يليه، وهو خلل لا يحتمله نظام الإنشاد، ولذلك حرص الشعراء على جعل نهاية معاني البيت مطابقة لنهاية أصواته أي لمجيء القافية.

إلا أن الشاعر يضطر أحيانًا إلى تفريع المعنى فيكون ملزمًا بأن يختار أسلوبا من اثنين: الأول أن يأتي ببنيات دلالية صغرى داخل البيت المفرع (أو الأبيات المفرعة) تمكنه من المحافظة على وظيفة القافية، أي على الوقف عند آخر كل بيت رغم استمرار المعنى الأكبر، والثاني أن يستمر في البناء النحوي للمعاني دون مراعاة الوقف في آخر الأبيات.

والاختيار الأول هو الأسلم عند النقاد والشعراء لأنه لا يخل بالاستقلال الصوتي للبيت، أما الاختيارالثاني فيعد إخلالًا صريحًا بالموسيقى التي يوفرها الوقف،

(١) العيون الغامزه: ص: ١٠٣.
(٢) نفسه: ص ١٠٣ - ١٠٤.

وبالقافية لأنه يعطلها ويفقدها وظيفتها النغمية، وهذا الاختيار هو العيب الموسوم بالتضمين الذي يمثل له العلماء ببيتي النابغة المذكورين.

ويبدو أن النقاد كانوا محترسين أكثر من علماء القوافي في تحديد المفهوم النقدي للتضمين والتعلق المعيب، فالمرزباني يصفه بأنه أحد عيوب القوافي، وأقبح صوره لديه بيتا النابغة، أما قول امرئ القيس[1] فلا يعده عيبًا «وإن كان مضمنًا، لأن التضمين لم يحلل قافية البيت الأول مثل قوله: «إني شهدت لهم»، وقد يجوز أن يوقف على البيت الأول»[2]، وانتفاء العيب لديه مرتبط بجواز الوقف وعدم امتناعه.

وقد ذهب التبريزي[3] تلميذ أبي العلاء مذهب المرزباني فمثل للتضمين غير المعيب ببيتي امرئ القيس المذكورين.

أما ابن الأثير فقد سمى هذا العيب تضمين الإسناد وذكر أنه لدى العلماء معدود من العيوب، لكنه صرح بأنه لا يعده كذلك، «لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا»[4].

ونستخلص من هذا الاختلاف في تحديد مفهوم التضمين أن تضرر القافية منه مقصور على صورة بعينها، وقد أدرك ابن رشيق – رغم توسيعه هذا المفهوم – دلالة هذا الاختلاف[5] فاعترف بأن هذا العيب يسهل كلما ابتعدت اللفظة المعلقة عن القافية[6].

---

(١) قوله: وتعرف فيه من أبيه شمائلًا ... ومن خاله ومن يزيد ومن حجر سماحة ذا وبر ذا ووفاء ذا ... ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر. انظر ديوانه: ١١٣، وانظر الموشح: ص ٤٠ – ٤١.

(٢) الموشح: ص ٤٠ – ٤١. والمقصود بقوله (إني شهدت لهم) مكان التضمين في بيتي النابغة.

(٣) الكافي: ص ١٦٦ – ١٦٧، حيث قوله: «ومن التضمين ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائمًا بنفسه يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل.. فهذا ليس بعيب، والأول عيب».

(٤) المثل السائر: ٢/٣٤٢.

(٥) انظر المبحث القيم الذي خصصه العمري لكل أنواع التضمين والتعليق في: البنية الصوتية: ص ٢٢٨ – ٢٣٨.

(٦) انظر العمدة: ١/١٧١.

ولم يرد في أقوال الشيخ ما يمكن أن يعد استقباحًا صريحًا للتعلق المعنوي، فهو يعرف التضمين في الشعر بأنه تمام البيت «والمعنى لم يتم، بل يكون متعلقا بالبيت الآخر»[1]، أو بأنه عدم تمام «المعنى في البيت الواحد»[2]، لكن دون أن يجعل ذلك عيبًا.

لكن الملاحظ أن الإشارة إليه في الفصول والغايات ترد في سياق الحديث عن سلامة البيت المفرد من العيوب، فالرجل الوحيد المتفرد عن الناس لا يلحقه في رأيه عيب من سواه «كالبيت المفرد من القريض عدم عجزه إغرامًا»[3]، والإغرام لديه نوع من التضمين مثل قول النابغة، فقوله: «إني» يقتضي في رأيه الخبر اقتضاء شديدًا، ومثله لديه قول الآخر:

ولـــم يـكـن كـحـالـك الـعـبـدُ الـــذي

يــأكـلُ أعـــوام الجـــدوب والـســـني

فـ «الذي» يقتضي تمامًا. والإغرام دون هذا الاقتضاء كقول النابغة:

فـلـو كـــانـوا غـــداة الـبـين مـنـوا

وقـــد رفـعـوا الخـــدور عـلـى الخـيـامِ

صـفـحـت بـنـظـرة فـــرأيـت مـنـهـا

بـجـنـب الخـــدر واضـعـة الـــقـــرامِ...

تـــرائـــب يـسـتـضـيء الحَـلـي فـيـهـا

كـجـمـر الـنـــار بُـــــذِّرَ فــي الـظـلامِ

فالبيتان الأولان فيهما إغرام»[4].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٧.

(٢) الفصول والغايات: ص ٤٤٦.

(٣) نفسه: ص ٤٤٣، ٤٤٦.

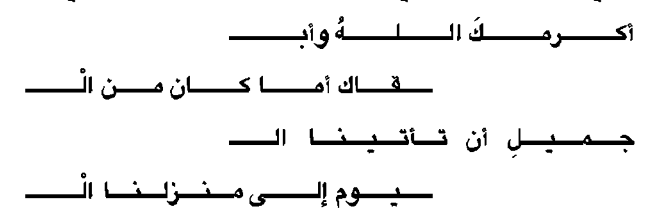
(٤) نفسه: ص ٤٤٦.

وللإغرام لديه دلالة أخرى سنوضحها في باب لاحق، وما يعنينا من مجيئه به أنه يجعل مصطلح التضمين دالا على صورة مستقبحة للتعلق مثالها بيتا النابغة المشهوران وشطرا الرجز، وهي الصورة التي يشير إليها العلماء.

ودونها في الاقتضاء لديه ما جعله بعضهم إغرامًا، وإشارته إلى هذه الأخيرة تنبئ بأنه لم يكن يعد كل أنواع التعلق عيبًا.

ويقوي هذا الافتراض أنه يقسم معاني الأشعار من حيث توزيعها في النظم، فيذكر[1] منها المعنى الذي يتبين في البيت الواحد، والمعنى المستودع في البيتين، والمعنى «الذي يبدأ به في البيت ثم لا يعرف تمامه إلا بعد أبيات»، ولكنه لا يشير إلى أن القسم الثاني والثالث معيبان.

ويذهب الشيخ كمعظم النقاد[2] إلى أن الأبيات التي يستقل كل واحد منها بمعناه ويستغني بنفسه هي أكمل الصور، لأنها «إن اجتمعت عظمت الفائدة وإن افترقت فكل بيت منها له غناء»[3]، إلا أن نقيض هذه الصورة لديه ليست الصورة التي وسمها الدماميني بالتعلق المعنوي كبيتي امرئ القيس المذكورين، أو الأبيات التي مثل بها الشيخ نفسه للمعنى الذي يتم في أكثر من بيتين، لأن كل واحد منها يكون له معنى فرعي تام وفائدة كاملة، ولكن التعلق الذي يجعل الأبيات عند افتراقها عديمة الفائدة، ومن ذلك – في رأيه – الأبيات التي كانت جارية على ألسنة العامة في عصره:



---

(١) انظر الأقسام الثلاثة المشار إليها في الصاهل والشاحج: ص ٤٨٣ – ٤٨٤.

(٢) انظر مثلًا قول الجرجاني مفتخرًا بقصيدته: ترى كل بيت مستقلًا بنفسه... الوساطة: ٢١/٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٧.

خـــالـــي لـــكـــي تحـــــدث عـــهـــ
دًا بـــك يـــا خـــيـــر الأخِـــلْـــ
لاء فـــمـــا مـــثـــلـــك مـــن
ضـــيـــع حـــقًّـــا أو غـــفـــلْ

فهذه الأبيات «لا ينفصل بعضها من بعض، فإن انفصل بطل معناه»[١].

والأبيات التي يمثل بها للتعلق المستقبح المانع من الوقوف على آخر البيت إيماءة منه إلى تعلق شديد لاقتضاء والافتقار ذكر أن قدامة لقبه في نقد الشعر بالسَّلْسَلة[٢].

وقد عرفها الشيخ بقوله: «فالسلسلة مثل التضمين، ويقال: بل هي أن يتصل بيت ببيت قبل أن تتم الكلمة في الأول، أو يكون تمام البيت بالألف واللام التي للتعريف والمعرف بهما في البيت الثاني»[٣]، والمقصود أن التعلق لا يكون إقتضاء لفظة للفظة أخرى، ولكن اقتضاء بعض الكلمة لبعضها الآخر.

والمشكل في هذا الاصطلاح أن الطبعة المتداولة من نقد الشعر لا تتضمن أية إشارة إلى السلسلة اصطلاحًا وأمثلة، وكل ما عثرنا عليه في هذا الكتاب قول قدامة يشير إلى لفظة وردت في بيت لذي الرمة: «... فتم كلامه قبل المسلسل، ثم قال: المسلسل، فزاد شيئًا»[٤].

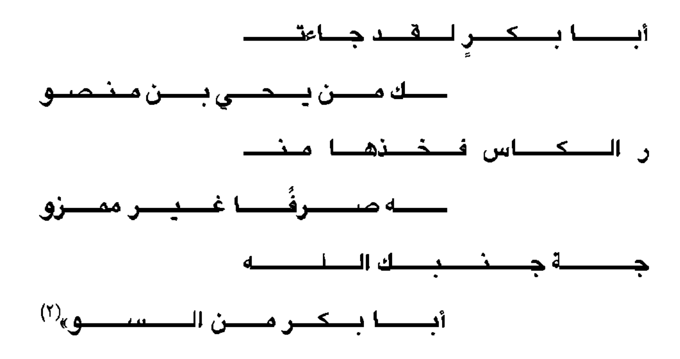
وأبو العلاء صريح في رده استعمال هذا المصطلح أو وضعه إلى قدامة، وتخصيصه نقد الشعر بالتسمية يدل على أنه نقله منه، لأنه ذكره مع التجميع وأشار إلى أنهما لقبان محدثان يجوز أن يكون قدامة وضعهما[٥].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ – ٦٩٩. وانظر ثمرات الأوراق: ١/ ٩٩.
(٢) نفسه: ص ٦٩٤.
(٣) نفسه: ص ٦٩٤.
(٤) نقد الشعر: ص ١٩٤.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

والتجميع أول ما يستهل به قدامة الحديث عن عيوب القوافي، فإذا لم يكن قد سكت عامدًا عن التضمين، فالراجح أن المبحث الخاص بالحديث عن التضمين والسلسلة قد سقط من النسخ أو سقط من آخر الكتاب، لأنه ختمه بتعداد عيوب ائتلاف المعنى والقافية[1]، والتضمين والسلسلة يجب أن يكونا من بين هذه العيوب.

ويبدو أن الشيخ في ما نقله عن قدامة كان يؤرخ ضمنيًّا لنوع آخر من التضمين كان بعض المحدثين يتعمد فيه أن يجعل آخر البيت وأول البيت الذي يليه يقتسمان نفس الكلمة، وهذا ما فسر به بعض المتأخرين مصطلح الإغرام، فقد كانوا يزعمون «أن الإغرام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب وإنما يتعمده المحدثون كقول القائل:


أبـا بـكـرٍ لـقـد جـاءتـ
ـك مـن يـحـي بـن مـنـصـو
ر الـكـاس فـخـذهـا مـنـ
ـه صـرفًـا غـيـر ممـزو
جـة جـنـبـك الـلـه
أبـا بـكـر مـن الـسـو»[2]

ويورد نفس المفهوم في كتاب آخر، لكنه لا يشير إلى علاقة الوزن بالاقتضاء، وذلك في قوله: «وقال قوم: بل الإغرام أن يتم البيت ولا تتم الكلمة، وذلك مفقود في أشعار المتقدمين، وربما تكلفه المولدون كما قال بعضهم: (أبا بكر لقد جاءتك)... الأبيات»[3].

---

(١) نقد الشعر: ص ٢٥٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ٤٤٦ - ٤٤٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٧.

والملاحظ أن الشيخ في كل أقواله المذكورة وأحكامه على التعلق لا يذكر القافية ولا يصرح بما يفيد أنه يعد التضمين والإغرام والسلسلة من عيوبها، فهو يتحدث عن عدم تمام معنى البيت أو عدم تمام البيت نفسه أو عدم تمام وزنه، لكن دون أن يتعرض للقافية.

إلا أننا نجد عند تلميذه ابن سنان خبرًا يذكر فيه أن الشيخ أرسل إليه أبياتًا واويَّة يقول فيها صاحبها:

شــبــيـــةُ بـــابـــن يــعــقــوبَ
ولـــكـــن لـــم يـــكـــن يـــو
ســـف يـــشـــرب الخـــمـــر
ولا يـــزنـــي ولا يـــو
ســـع الأمـــــواه بـــالـقــهــو
ة مـــزجًـــا لـــم يـــكـــن دو
ن فـــي صـــبـــح وإمـــســـاء
وهـــــذا مـــنـــكـــر يـــو

ونسب إلى شيخه أنه «حكي أن أبا العباس المبرد ذكرها في كتابه الموضوع في القوافي، وسمى هذا الجنس من عيوب القافية المجاز»[1].

ولم يتبين لنا – لعدم اطلاعنا على كتاب القوافي هذا – من الذي سماه المجاز، فإن كان المقصود أبا العلاء أمكن أن يكون ذلك قرينة تفيد أنه كان يعد التعلق من عيوب القافية، لكن سياق الكلام يرجح أن يكون المبرد الذي أورد الأبيات هو صاحب التسمية.

أما مصطلح مجاز بهذا المفهوم[2] فلم يرد في ما بين أيدينا من آثار الشيخ، وأما الأبيات التي ذكرها ابن سنان فالواضح أنها مقتطعة من نفس المنظومة التي اقتطع منها الشيخ أبيات الإغرام الثلاثة، لأنها مبنية كلها على الواو رويا والهزج الثاني وزنًا.

---

(١) سر الفصاحة: ص ١٨٦ – ١٨٧.

(٢) ورد بمفهوم آخر في قوله: لا تقيد علي لفظي فإني ... مثل غيري تكلمي بالمجاز. اللزوم: ١/٦٣٣.

ونسبة الحديث عنها إلى المبرد ينبئ بأنها طريقة في النظم عرفت قبل عصر الشيخ، وقد يكون أصحابها وجدوا في تقسيم الكلمة الواحدة بين آخر الصدر وأول العجز في أبيات الخفيف المداخلة وغيره من الأوزان، مسوغًا لتقسيمها بين آخر العجز وأول الصدر، لكن ما أرجحه أن هذه الطريقة كانت تنظر إلى أبيات ذكر الأخفش أن أحد الأعراب كان يأتيهم بها فينهونه ولا ينتهي، وهي قوله:

قــد وعــدتــنــي أمُّ عــمــرو أن تــا

تمــســح رأســـي وتــفــلــيــنــي وا[1]

وتمــســـح الــقــنــفــاء حــتــى تــنــتــا

ومثل هذا قول الراجز:

بــالخــيــر خــيــرات وإن شـــرًّا فــا

ولا أريـــد الــشــر إلا أن تـــا[2]

وانتهاء الشطرالأخير من الرجز الذي ذكره الأخفش بكلمة تامة يكشف عن الطريقة التي كان أصحاب مثل هذه الأبيات الواوية ينهون بها منظوماتهم، لأن عدم المجيء بكلمة تامة غير مقسمة يجعل إنهاء المعنى المنظوم ممتنعًا، وختم الأبيات السابقة المقفاة بأل التعريف بالفعل «غفل» وجه لذلك.

إن استقلال البيت لدى الشيخ وغيره من النقاد والشعراء يعد أكمل صورة يكون عليها النظم، ولذلك فإن الإشارة إلى خلو أشعاره من التضمين المعيب تحصيل حاصل، لكن ما يجب التنبيه عليه أن ما اعتبره بعض القدماء تضمينًا غير معيب أو تعلقًا معنويًّا كثير في ديواني السقط والدرعيات، فالمعاني الشعرية في بعض

---

(١) انظر قوافي الأخفش: ص ٤٧.

(٢) قوافي المازني / الفصوص: ٥/١٩٠.

قصائده تتم في بيتين[١]، وبعضها في أبيات عديدة [٢] كما سيتبين عند دراسة البناء الشعري العمودي.

ويرد مثل هذا التعلق المعنوي في اللزوم[٣] أيضًا، لكنه قليل لأن المضمون الوعظي الحكمي الذي بنيت عليه أبيات هذا الديوان يقتضي بلاغة جوهرها الايجاز.

ويتميز التعلق المعنوي في أشعار الشيخ بكونه مبنيًّا على جمل صغرى تسمح بالوقوف على القافية لإعلان نهاية البيت، والمستغرب أن التبريزي الذي ميز التضمين المعيب من غيره[٤]، يقول في شرحه للبيت الأول من قول شيخه في السقط:

ولـــم أر خـــيـــلاً مـثـلـهـا عـربـيـةً
تـــذيـــل عـــــدوًّا أو تـــصـــون نمــــارا
أشـــد عـلـــى مـــن حـاربــتــه تـسـلـطًـا
وأبـــعـــد مـنـهــا فـــي الـــبـــلاد مـغــارا

: «... وفي البيت تضمين لأنه لا يتم إلا بالثاني»[٥]، ولا تضمين في هذا الشعر لأن القافية مكتفية بنفسها، إلا أن يكون التبريزي قصد أن ذلك من الضرب الثاني من التضمين الذي وصفه بأنه غير معيب، لقيام البيت الأول بنفسه ودلالته على جمل غير مفسرة فسرت في البيت الثاني.

---

(١) انظر قوله في السقط/ شروح: ص ١٦٦٩: هنيئا والهناء لنا جميعًا ... يقينًا لا يظن ولا يخال.
بمنتظر مراقبة السواري ... يهش لبرقها عصب نهال. وانظر: ص ٨٩٠.

(٢) انظر السقط/ شروح: ص ٥٣٣ - ٥٣٨، حيث يقول: إذا وصف الطائي بالبخل مادر ... وعير قسا بالفهاهة باقل ... ثم يقول بعد بيتين ذاكرًا جواب إذا: فيا موت زر إن الحياة ذميمة.. وانظر: ص ٤١٦. وسنتعرض لهذا بالتفصيل في مبحث البناء الشعري.

(٣) انظر اللزوم: ١/ ٥٧٠، وانظر: ١/ ٦١٦ حيث قوله:

إذا ما أنار صباح غدًا   وإن جن ليل عليه وكر
فذكر أخاك بإحسانه   فقد راح في غفلة وابتكر

(٤) انظر الكافي: ص ١٦٦، وما تقدم.

(٥) شرح التبريزي/ ش: ص ٦٣٩.

لقد جعل الشيخ الوزن جوهر البناء الشعري لكنه كان يعلم أن القريض لدى العرب مفتقر إلى القافية، ولذلك أولاها في تصوره النقدي وإنجازه - رغم تقديمه للوزن وسكوته عنها في التعريف - عناية نقدية كالتي حظيت بها الأوزان، وذلك بالنظر إليها باعتبارها بناء نغميًّا تتكامل فيه عدة أنظمة، منها الإنشادي والصرفي والنحوي والصوتي، وقد تتعارض هذه الأنظمة فتلتبس بعض صورها وتشكل على الشعراء والعلماء أو تضللهم.

وقد كشف نظام القافية في متنه الشعري عن أن البناء الفني لقوافيه قام على أبنية فرعية وفق الشيخ فيها بين ثلاثة أبعاد هي البعد الصوتي والكمي النغمي والكمي الايقاعي، متحاميًا كل ما يخل بها إلا أن يكون ذلك تكلفًا أو تساهلًا مقصودين.

ورغم أن تصوره النقدي للقافية أفاد كثيرًا من أحكام العلماء وأقيستهم، ظلت الغريزة هاديه في أحكامه الجمالية على هذا المكون الشعري، فأبو العلاء كان شاعرًا قبل أن يكون عالمًا، والقوافي نغم قبل أن تكون أبنية لغوية، والسلطة على الشاعر ونغمه إنما تكون للحس والخبرة لا لأقيسة العلماء وقواعدهم المدرسية.

إن دراسة الدلالة الفنية النقدية للنسيج الموسيقي الايقاعي والنغمي في المتن الشعري لأي شاعر قديم أو محدث، تبدو سهلة وقريبة بالقياس إلى نظيرتها في المتن العلائي، لأن أقصى ما يطالب به دارس أشعار هؤلاء، أن يستقصي القصائد والمقطوعات قبل أن يصنفها باعتبارها مجموعات إيقاعية نغمية فرعية لمجموع واحد هو في الحين نفسه ديوان الشاعر ومتنه الشعري، وقد يهتم الدارس إذا ما عرف تاريخ نظم القصائد بالكشف عن تأثير تلاحق السنين في البناء الموسيقي، والنتيجة التي يصل إليها غالبًا أن هذا البناء يزداد قوة وجودة كلما ازداد تمرس الشاعر بصناعته.

ولا تتأتى مثل هذه السهولة عند دراسة أشعار الشيخ، فمنجزه الشعري كان كما أوضحت ثمرة لمراحل متعددة انتسب فيها إلى الشعر ثم تاب منه، ثم تحلل من توبته ليعود إليه على احتشام مكتفيا بوجهه النظمي زمنًا قبل أن يعود إلى التجويد في نمط حاول فيه أن يكون الشاعر والفاضل في آن واحد.

وأعني بكل هذا أن شعرية الأوزان والقوافي في أشعار ما قبل التوبة تختلف عن نظميتها في مرحلة الانتساب إلى الفضيلة، وإن كان قد عاد إلى العناية بها في الأشعار التي ختم بها متنه الشعري الكبير.

فانتسابه إلى الشعر في مرحلة السقط كان خاضعًا لمؤثرات قوية وجهت شعرية ديوانه الأول عمومًا وشعرية أوزانه وقوافيه على الأخص ورسمت معالمها، وأقصد انصرافه إلى الشعر وصناعته معتبرًا إياه أشرف مراتب الأديب[1]، وانتماءه إلى منهب القصيدة البدوية الحضرية التي تجعل الانسجام الفني مقدمًا على ما سواه في البناء الشعري، ثم احتكامه إلى الغريزة والخبرة في تجويد الصناعة، وهي مؤثرات جعلت خريطة الأوزان والقوافي في سقط الزند تتشكل اعتمادًا على مبدأ الجودة التي تهدي إليها الغريزة والخبرة، وعلى مبدأ الانسجام الذي قد يقدم فيه الكيف على الاستقصاء الكمي المستند إلى التحصيل والمعرفة القياسية.

فالجودة والانسجام يخاطبان في المتلقي حسه الجمالي بخطاب يتمرد على كل المعايير إلا المعيار الفني الجمالي، ولذلك لا يهتم الشاعر المجود في نظمه بأن يظهر معرفته بالدوائر والأعاريض وزحافاتها وعللها من خلال استقصائها كلها، أو تمكنه من المحفوظ اللغوي المعجمي من خلال استقصاء حروف المعجم كلها في بناء القوافي، لأن الأهم لديه هو تحقيق الجودة ولو اقتضى ذلك الاقتصار على أوزان وقواف محدودة العدد.

---

(١) انظر خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

إن الاستقصاء الكمي المدرسي يعد لدى الشيخ المزلق الأول الذي يخل بالانسجام والجودة فينزل بالشعر إلى رتبة النظم العلبط، وأوزان السقط وقوافيه صورة لما يجب أن يكون عليه النسيج الموسيقي الشعري، فخريطة الأوزان مقصورة كما تبين على إيقاعات بعينها لم يتعدها الشاعر إلى غيرها رغم كثرتها، وسلم القوافي لم يتضمن إلا رويات بعينها انتقاها من تسعة وعشرين حرفًا.

ولم يكن هذا التحديد الايقاعي النغمي عجزًا عن ركوب ما لم يرد في هذا الديوان من الأوزان والقوافي، فعلمه وخبرته بالصناعة تجعلانه أكبر من أن ينسب إلى هذا العجز، وهو الذي افتخر بأنه كان قادرًا على الإتيان بما لم تستطعه الأوائل، ولكنه كان تمسكا بالجودة كما صورتها له غريزته وخبرته بأشعار القدامى والمحدثين ومعاييرها الفنية، وهذا ما يجعل السقطيات متنًا شعريًّا لا يستفيد منه الراغب في تعلم طريقة بناء الأوزان والقوافي، ولكنْ من يسعى إلى معرفة طرق تجويدها وصون الشعر من مزلاتها.

لكن معيار التجويد هذا يختل في ما نظمه من شعر بعد تحلله من توبته وعودته إلى النظم، لأنه تعمد أن يخل به بعد تورطه في البحث عن البدائل، واقتناعه بأن دخوله بالشعر في الخير والفضيلة لا يمكن أن يكون إلا مضعفًا له.

ويتجلى هذا التراجع عن التجويد في تحوله إلى النظم المستقصي متتبعًا الأوزان وزنًا وزنًا في جامع الأوزان [1]، والقوافي رويًّا رويًّا في اللزوميات، ومتجرئًا فيها على القبح الذي لم يجرؤ على المجيء بما هو دونه في سقطياته، وذلك من خلال تكلفه وتجريبه لما ضعف من البحور ورك، وما نفر من الرويات ونبا في السمع.

وهو تحول أكسب اللزوم والجامع قيمة تعليمية عالية، لكنه نزل بهما عن رتبة الشعر المجود وجعلهما أضعف من أن يتخذا نموذجًا للتجويد.

---

(١) إلا أوزانًا أهملها عامدًا. انظر الفصل السابق.

وإذْ كانت الدرعيات الديوان الذي حاول فيه المصالحة بين الجودة الشعرية والأخلاق، فإن العودة إلى العناية بالبناء الايقاعي النغمي فيه كانت مظهرًا من مظاهر هذه المصالحة.

فبناء الأوزان والقوافي والدرعيات يعد – لعودة الشاعر فيه إلى الانتقاء وابتعاده عن الاستقصاء – إحياء جديدًا لشعرية السقط وترسيخًا لمفاهيمه النقدية التي ظلت رغم تحولات إنجازه الشعري ترسم للجودة صورة واحدة ثابتة لا يلتبس فيها الوزن الشريف القوي بالوزن الضعيف الركيك، ولا القافية العذبة الذلول بأختها النافرة الحوشية، ولذلك أَعُدُّ بُعْدًا عن السداد وتعسفًا أن يعود بعض الدارسين[1] إلى ديوان اللزوم لاستخلاص تصورالشيخ للموسيقى الشعرية المجودة وتقويم حسه الإيقاعي النغمي، لأن الدراسة المتأنية تكشف عن أنه جعل ديواني السقط والدرعيات وحدهما المرجع لمن يريد معرفة تصوره النقدي لشعرية الأوزان والقوافي في صورتها الفنية الجمالية الخالصة، البعيدة عن التكلف وافتعال، أما اللزوم فقد كان الشيخ صريحًا في تحذير المتلقي والمحصل من نظميته ونظمية كثير من قوافيه وأوزانه.

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨ وما بعدها، حيث يتعرض المؤلف للآراء التي جعلت اللزوم كشفًا فنيًا، أو عابت عليه تكلفه فيه.

جداول توضيحية:

الروي	البسيط	الطويل	الكامل	الوافر	المتقارب	السريع	الخفيف	المنسرح	الرمل	الهزج	الرجز	المجتث	المديد	المجموع	%	الرتبة
كشاف رويات اللزوم وتوزيعها حسب الأوزان المستعملة																
ء	8	7	4	5	0	3	3	0	0	0	0	0	0	30	1,8	14
ا	0	2	0	1	2	0	0	0	0	1	0	0	0	6	0,37	25
ب	36	33	19	18	10	16	7	4	0	0	0	2	2	145	9,14	3
ت	14	14	5	8	7	4	1	2	0	0	0	0	0	55	3,46	8
ث	2	4	3	2	3	1	0	1	0	0	0	0	0	16	1	20
ج	12	8	6	5	3	4	0	0	0	0	0	0	0	38	2,4	12
ح	7	7	2	3	4	1	1	4	0	0	0	0	0	29	1,82	15
خ	1	34	0	1	0	2	0	2	0	0	0	0	0	9	0,56	23
د	56	31	22	16	5	5	1	1	0	0	1	0	0	138	8,69	4
ذ	6	1	2	2	1	1	0	0	0	0	0	0	0	13	0,81	21
ر	56	53	28	26	14	8	11	3	4	0	0	0	0	243	15,3	1
ز	4	3	2	5	3	0	5	1	0	0	0	0	0	23	1,45	17
س	23	20	11	11	1	3	6	1	0	0	1	0	2	79	4,98	6
ش	03	2	2	6	1	1	1	2	0	0	0	0	0	18	1,14	19
ص	01	5	0	3	2	1	0	0	0	0	0	0	0	12	0,75	22
ض	03	1	1	2	1	0	2	1	1	0	0	0	0	12	0,75	22
ط	06	2	3	5	3	0	1	4	0	0	0	0	0	24	1,5	16
ظ	01	1	2	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	8	0,50	24
ع	15	10	3	6	1	2	1	0	1	0	0	0	0	39	2,45	11
غ	02	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	6	0,37	25
ف	10	1	3	9	2	3	3	1	0	0	0	0	0	52	3,27	13
ق	14	24	6	3	4	2	0	0	0	0	0	0	0	53	3,33	9
ك	18	14	10	4	5	2	0	0	0	4	0	0	0	57	3,58	7
ل	34	31	24	25	16	9	12	4	2	2	0	0	0	159	10,01	2
م	48	47	21	12	10	10	3	6	0	0	2	0	0	159	10,01	2
ن	33	29	5	14	5	18	7	5	0	0	0	0	0	116	7,30	5
هـ	16	8	2	9	0	3	4	1	0	0	0	0	0	43	2,70	10
و	0	1	0	2	0	0	0	2	0	0	0	1	0	6	0,37	25
ي	2	2	2	7	1	2	4	0	0	0	0	0	0	20	1,25	18
المجموع	431	365	228	211	106	101	75	46	9	7	4	3	2	1588		

كشاف رويات الدوبيات حسب الأوزان المقترنة بها مع عدد مجاريها

الروي ورتبه		الأوزان المستعملة								المجاري				المجموع	%
		الطويل	البسيط	الوافر	الكامل	السريع	المنسرح	الخفيف	السكون	الفتح	الضم	الكسر		
النون	1	1	1	2	0	0	0	0	0	2	1	1	4	12,9
اللام	1	2	0	0	0	2	0	0	2	1	0	1	4	12,9
العين	1	1	0	0	1	2	0	0	1	1	1	1	4	12,9
الميم	2	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	3	3	9,67
الدال	2	2	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2	3	9,67
الراء	3	0	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	2	6,45
الواو	3	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	2	6,45
الهمزة	3	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	2	6,45
الباء	3	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	2	6,45
الجيم	4	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	3,23
الكاف	4	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	3,23
الحاء	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	3,23
الياء	4	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	3,23
السين	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	3,23
المجموع		11	2	4	2	7	2	3	5	9	5	12	31	

كشاف رويات السلطيات حسب الأوزان المقترنة بها مع عدد مجاريها																
الروي	الرتبة	الأوزان المقترنة بها									المجاري				المجموع	%
		الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	السريع	المتقارب	الرجز	المنسرح	السكون	الفتح	الضم	الكسر		
الهمزة	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1,21
الألف	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الباء	4	1	0	2	0	1	0	1	0	0	0	0	0	5	5	6,10
التاء	5	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	2	1	4	4,87
الثاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الجيم	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الحاء	7	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1,21
الخاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الدال	3	2	2	0	3	1	1	0	0	1	0	3	3	4	10	12,1
الذال	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الراء	2	1	3	1	1	2	1	3	0	0	1	4	4	3	12	14,63
الزاي	7	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1,21
السين	6	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	2,43
الشين	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الصاد	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الضاد	6	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2	2,43
الطاء	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1,21
الظاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
العين	5	2	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	4	4,87
الغين	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الفاء	6	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	2,43
القاف	6	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	2,43
الكاف	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2.21
اللام	1	7	0	5	4	1	0	0	0	0	0	3	7	7	17	20,73
الميم	2	6	1	2	2	0	1	0	0	0	0	2	4	6	12	14.63
النون	5	2	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	2	2	4	4,87
الهاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الواو	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الياء	7	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1.21
المجموع		25	11	17	13	6	4	4	1	1	1	16	38	27	82	

كشاف الأبنية الكمية النغمية للقوافي في السقط والدرعيات														
البناء الكمي النغمي للقافية		الوحدات النغمية											الديوان	
بناء القافية	نوعه	رس	تأسيس	دخيل	إشباع/ وجه	حذو	ردف	روي	مجرى	وصل	نفاذ	خروج	السقط	الدرعيات
مقيدة مجردة	أحادي	0	0	0	0	0	0	+	0	0	0	0	0	0
مقيدة موجهة	ثنائي	0	0	0	+	0	0	+	0	0	0	0	01	0
مقيدة مردوفة	ثلاثي	0	0	0	0	+	+	+	0	0	0	0	00	5
مقيدة مؤسسة	خماسي	+	+	+	+	0	0	+	0	0	0	0	00	0
مطلقة مجردة موصولة	ثلاثي	0	0	0	0	0	0	+	+	+	0	0	23	8+1هـ
مطلقة مجردة بخروج	خماسي	0	0	0	0	0	0	+	+	+	+	+	03	0
مردوفة موصولة	خماسي	0	0	0	0	+	+	+	+	+	0	0	44	8+2هـ
مردوفة ذات خروج	سباعي	0	0	0	0	+	+	+	+	+	+	+	05	4
مؤسسة موصولة	سباعي	+	+	+	+	0	0	+	+	+	0	0	06	3
مؤسسة ذات خروج	تساعي	+	+	+	+	0	0	+	+	+	+	+	00	0
10	المجموع	3	3	3	3	3	3	10	6	6	3	3	82	31

كشاف الأبنية الكمية الإيقاعية لقوافي السقطيات والدرعيات							
مجال الاعتداد	التسمية	سقط الزند			الدرعيات		
		العدد	النسبة المئوية	الرتبة	العدد	النسبة المئوية	الرتبة
0 - - - - 0 -	المتكاوس	0	0	0	0	0	0
0 - - - 0-	المتراكب	7	8,53	3	3	9,67	4
0 - - 0 -	المتدارك	23	28,05	2	9	29,4	2
0 – 0 -	المتواتر	52	63,42	1	14	45,17	1
0 0-	المترادف	0	0	0	5	16,12	3
المجموع		**82**			**31**		

الباب الثاني
المعاني والجمل الشعرية

عندما عرَّف الشيخ الشعر بأنه كلام موزون... كان يقصد إلى أنه – قبل أن يتميز من أصناف البيان الأخرى بأوزانه – يكون بناء لغويًّا تصاغ فيه المعاني، وتحمل في التراكيب النحوية الدلالات وفق سنن ثابت لا يجوز للشاعرالخروج عنه إلا في مجال ضيق محدود.

وإذا كان الشيخ قد عد الوزن والشرائط سبيل الشعراء إلى شعرنة الكلام وجمله وتمييزها من أجناس القول الأخرى، وجعَلَ ضمنيًّا أشعاره المجودة والمستضعفة نموذجًا لما يمكن أن تكون عليه صياغة المعنى والجملة الشعريين قوة وضعفًا، فإن تصوره النقدي لقوانين صياغتهما يظل في حكم العلم المضنون به، إذ لا نجد في ثبت مؤلفاته ما يفيد أنه وضع مصنفًا مدرسيًّا كنقد الشعر والصناعتين وسر الفصاحة وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز والمثل السائر... بسط فيه الكلام عن نعوت المعاني والألفاظ وفصاحة الحروف والألفاظ المفردة والمركبة، أو عن جماليات التقديم والتأخير والذكر والحذف والفصل والوصل كما بسطه عن الأوزان والقوافي في جامع الأوزان واللزوميات.

والمستغرب أن دولت شاه يشير إلى أن له تصانيف «في علمي المعاني والبيان»[1]، وهو خبر متفرد يضعفه أن هذا المؤرخ الذي كان حيًّا سنة ٨٩٢ هـ زعم أيضًا أن

---

(١) انظر تذكرة الشعراء/ تعريف: ص ٤٦٦.

الشيخ كان يمدح الخليفة القائم بأمر الله العباسي وينال عطاياه، وأنه لم يفقد بصره إلا في نهاية حياته، ففي ذلك ما يؤكد أنه كان جاهلًا بأخبار الشيخ وأدبه.

أما ما استطعت تجميعه من أحكامه النقدية المتعلقة بالمعاني والجمل الشعرية، فإشارات متفرقة تناثرت في مؤلفاته وشروحه الشعرية، وقلت بالقياس إلى أحكامه المتعلقة بالأوزان والقوافي قلة جعلت هذا الوجه من تصوره النقدي يبدو شاحبًا، لكنه شحوب يعود إلى تعمده تجنب الخوض المدرسي في ذلك خوضًا مبسطًا لا إلى قلة خبرته بعلوم البلاغة.

فحذقه بقوانين هذه الصناعة يبدو في منجزه الشعري معقدًا وموغلًا في الدقة واللطف إيغالًا لا يقدر عليه إلا من أحاط بأسرار كل المذاهب البديعية التي روج لها المحدثون، وتفسيره لبعض المصطلحات النقدية البلاغية التي وردت في آثاره لا يدل على تمثله الدقيق لمفاهيمها فحسب، ولكن على تتبعه لتاريخ ظهورها وللمصنفات الأولى التي وردت فيها، ومعرفته أول من استعملها من العلماء والنقاد.

ولعل أقرب ما نفسر به قلة عنايته بالتحليل البلاغي للشعر حرصه على أن يظل إيقاع الأوزان ونغم القوافي أول ما يطالب الشاعر بتجويده وحذق بنائه، أما الأساليب البديعية[١] فعناية شعراء التيار البدوي الحضري بها – وأبو العلاء واحد منهم – كانت مقصورة على جعلها وسيلة إلى تجويد الصناعة الشعرية دون تجاوز ذلك إلى عدها غاية النظم الأولى كما اعتقد أتباع التيار البديعي.

ولم يكن الانسجام الذي اتسمت به قصائد المتبادين إلا مظهرًا لنجاحهم في التوفيق بين زخرف التصنيع وانسياب الفصاحة، وتمكنهم من كبح نزعة التكلف البديعي التي غلبت على كثير من شعراء القرنين الرابع والخامس[٢]، ونزعة التكلف

(١) بالمفهوم العام الذي وضعه ابن المعتز قبل أن تتفرع البلاغة إلى علومها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع.
(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

هذه هي ما لمح إليه الشيخ في قوله واصفًا أشعار أبي تمام: «أما الأصل فعربي، وأما الفرع فنطق به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب..... إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها لا تجتمع كاجتماعها فيما نظمه حبيب بن أوس»[1]، والغباوة التي يشير إليها هي غباوة كل الشعراء الذين أساؤوا فهم طريقة الطائي فأهملوا الأصل وأصلوا الفرع واهمين وهم لا يعلمون أن البديع في شعره لم يكن الشأو الفني الذي جهد ليبلغ الشعر إليه، ولكن إحدى وسائل السير نحو هذا الشأو.

لقد استوقف طه حسين كونُ البديع الذي كان حضريًّا مهلهلًا أصبح في شعر أبي العلاء بدويًّا جزلًا، ولم يكن هذا التحول عبثًا شعريًّا عديم الدلالة، فالتصنيع البديعي لديه سيف فني ذو حدين، يجود الشعر به إذا أحسن الشاعر استعماله ويبرد إذا أساءه، ولذلك لا نستغرب أن يكون الشيخ قد ضن بالأحكام المتعلقة بالبديع وباقي الفنون البلاغية رغم كثرتها في شعره ونثره، فبسط الحديث عنها بسطًا مدرسيًّا قد يوهم الشعراء المبتدئين أنها جوهر صناعة الشعر وغايته، ومذهبه البدوي الحضري كان يفرض عليه ألا يجعلها أكثر من وسيلة، وتحاميه الحديث عنها تنبيه ضمني على ذلك.

إلا أن هجره هذا النوع من التصنيف لم يكن يحوج تلامذته ودارسي آثاره إلى من سواه من الشيوخ إحواج اضطرار، فالإشارات النقدية التي تفرقت في مؤلفاته – وإن لم تغن عن المصنفات المدرسية – كانت تتضمن ما يسمح للشاعر المبتدئ بأن يتبين الطريق المتشعب إلى الشعر، فيتجنب الإفراط في تكلف الصنعة تجنبه التفريط فيها بجعل النظم مجرد جمل نحوية يجمع بين عناصرها الوزن والقافية، فالشعر لدى الشيخ – وإن كان الوزن ركنًا له والقافية قيدًا فيه – يتحقق أيضًا من خلال التغييرات التي يخضع لها الشاعر الأبنية اللغوية المشتركة.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

ويبدو اهتمامه بما سوى البناء الإيقاعي والنغمي واضحًا في جعله أحكام البناء اللغوي الدلالي وطرافته أول ما يشهد للشاعر ابن أبي حصينة بالتمكن من صناعته: «وكان مولاي الأمير الجليل أبو الفتح الحسن بن عبد الله بن أبي حصينة سألني أن أسمع شعره، فقرئ علي ما أنشأه من أنواع القريض، فوجدت لفظه غير مريض، ومعانيه صحاحًا مخترعة، وأغراضه بعيدة مبتدعة».

إن جودة الصناعة لديه لا يحققها - فحسب - الحرص على سلامة الأوزان والقوافي والنأي بها عن الضعف والركاكة وعن النفور والحوشية، ولكن الحرص أيضًا على أن يوفر للمعاني والجمل كل الأساليب التي تجعلها بناء شعريًّا معجبًا مصونًا عن السقم والابتذال:

والناسُ في غمرات من مقالهم

لا يظفرون بغير المنطق الودس[1]

فالشعرية لا تحققها الأوزان مكتفية بنفسها، ولكن باعتبارها صوغًا إيقاعيًّا لمعان وجمل تكتسب هي الأخرى شعريتها من قدرة الشاعر على التغيير والتعجيب.

****

(١) سقط الزند / شروح: ص ٧١٣.

الفصل الأول
المعاني الشعرية

يربط الشيخ المعنى بالعقل قبل اللغة لأنه كما يتبين الدلالات ويفهمها من الأبنية اللغوية يفهمها، أيضا من دوالٍّ أخرى كالإشارة والحال وما سوى ذلك من الأمور الدالة:

وقد تنطقُ الأشياءُ وهي صوامتٌ

وما كل نطقِ المخبرينَ كلامُ[1]

ومراده «أن ما في الشيء من دلائل الاعتبار يجري مجرى الكلام والنطق وإن لم يكن له صوت يسمع»[2].

والمعنى الشعري لغوي بطبيعته لأن الشعر كلام، والكلام لدى النحاة ما دل على معنى يحسن السكوت عليه[3]، لكن بعض الكلام يكون في رأي الشيخ عديم الفائدة وإن ملأت أصواته الآذان:

ولا يفيدون نفعًا في كلامهم

وهل يفيدك معنى نغمة الجرس[4]

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ٦٠٧. وانظر تعريف الجاحظ للبيان في البيان والتبيين: ٧٦/١، وانظر نقد النثر: ص ٣ و٩.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٠٧.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ٤.

(٤) سقط الزند / شروح: ص ٧١٣.

والصوت الذي لا يتضمن معنىً باطلٌ[1]، وبمقدار ما يقرب الكلام من عدم الإفادة يبعد عن رتبة البلاغة لأنهما طرفان[2]، والإفراط في العناية بالألفاظ قد يكون سببًا في الفقر الدلالي كما يكون الإفراط في العناية بالمعنى سببًا في الشحوب اللفظي.

وقد ذكر الخويي في مقدمة شرحه للسقط أن الشعراء المتأخرين كانوا ينحون في النظم مناحي مختلفة، «فمن متغلغل في غمار المعنى منبط في تدقيقه الماء من الثرى غير معنى بمونق من اللفظ كالروض مرسومًا والوشي مرقومًا، ومن مبالغ جهده وصارف وكده إلى تأنق في تحبير النظم كالدر المنظم والحبير المنمنم، تنتظم ألفاظه في حسن السبك انتظام العقد في السلك، وإذا جمع بين المذهبين وسلك كلا الحبين حسن المعنى واللفظ»[3]، ومن بين من ضربوا بالسهمين وفازوا بالفخرين حاز قصب السبق لدى الشارح «الشيخ الجليل أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري تغمده الله برحمته إذ كان لبهيم القريض محليًا وفي حلبة الفضل سابقا مجليًا، من نظر إلى فقره الغر وبدائع معانيه البكر في الممادح والتشبيبات والأوصاف وسائر الفنون اللطاف وإلى غرابه في استشارة المعاني... علم أنه...»[4].

وقد صرح تلميذه التبريزي بأنه سلك في العناية بألفاظ الشعر ومعانيه طريقة حبيب وأبي الطيب، «وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى، وأظهر المعجز في درعياته»[5].

ويبدو استضعاف الشيخ للشعر الفقير المعاني واضحًا في تشبيهه شعر ابن هانئ برحى تطحن قرونًا لأجل القعقعة التي في ألفاظه [6] ولا طائل تحتها، أما أشعاره

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٠٣.
(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥.
(٣) التنوير: ١/ ٤.
(٤) نفسه: ١/ ٤.
(٥) إيضاح الضوء/ شروح: ص ٤.
(٦) انظر وفيات الأعيان: ٤/٤٢٤.

فقد لمح إلى خصوبة معانيها وبعدها عن القعقعة الفارغة، في قوله بعد توبته: «الآن علت السن ... وعطلت رحى لم تكن تجعجع ولكن تهمس»[1].

والهمس إشارة إلى قدرة ألفاظه الموجزة على حمل وافر المعاني، وقد جعل خير ما يشهد للشعراء بالتفوق قدرتهم على الجمع «بين اللفظ القليل والمعنى الجليل»[2].

إن أهم ما كان يشد الشيخ إلى شعر حبيب أنه كان صاحب «معان كاللؤلؤ متبعة يستخرجها من غامض بحار، ويفض عنها المستغلق من المحار»[3]، ومثل هذا الغوص المحمود يجعل الروية والتفكير أصلًا في بناء المعنى الشعري، والتفكير لديه نقيض مقابل للبديهة والارتجال:

والدهرُ شاعرُ آفاتٍ يفوهُ بها

للناسِ يفكر تاراتٍ ويرتجلُ[4]

وقوة البديهة فضيلة يحمدها الشيخ في كل شاعر أثبت تحليه بها بنظمه الشعر من غير روية[5]:

أيدفع معجزات الرسل قوم

وفيك وفي بديهتك اعتبار[6]

والبديه لديه قد يكون قبلًا كما يكون تمليطًا وإعناتًا[7]، لكن الاطمئنان إلى الارتجال وحده وإن لم يجر إلى الخطأ قد يجر إلى التقصير[8]، وإذا كان للأشعار أن

---

(١) رسائله/ عطية: ص ٢٢٢.

(٢) نفسه: ص ٤١.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٨.

(٤) اللزوم: ٢/٢٦٦. وانظر قوله: «ورأيته مثقلًا من أياديه، ما له غير صفته من فكر ولا بديه»: رسائله / عطية: ص ١٠١.

(٥) انظر التنوير: ١/١٧٢.

(٦) سقط الزند / شروح: ص٨١٠.

(٧) رسالة الغفران: ص ٥٤٨. والمقصود بالتمليط أن يقول شاعر نصف بيت ويتمه آخر.

(٨) رسائله/ عطية: ص ٢١٢.

يفاضل بينها، فإن أشرفها وأولاها بالتقديم «قصيدة كالخلخال ليس بناؤها من معنى بخال»[1]، وأخرى مثل السوار صدرت عن صدر بالفكرة شديد الأوار[2]، أما ما يعمل في بديه فإن أبعد ما يصل إليه أن يكون ختمًا لمجالس الإنشاد[3]، لأن ما يدرك بالبديه أقل مما يدرك بالروية، وليس يشهد للشاعر بالتقدم لدى الشيخ كحسن تسوره[4] على المعاني، والتسور عليها لا يتأتى بالارتجال والبديهة.

إن أهم ما يميز المعاني الشعرية لدى أبي العلاء أنها احتمالية قابلة للتأويل غير المتناهي، ولذلك كان تلقيها يختلف عن تلقي معاني الأقاويل الأخرى، أما نقد هذه المعاني والإفادة منها في النظم، فيتطلبان لديه اكتساب خبرة تمكن المتلقي - ناقدًا كان أم شاعرًا محتذيًا - من أن يراعي عند النظر إليها خصوصيات فنية ومنطقية متعددة لعل أهمها مذهب الشاعر وطريقته في نظم المعاني.

لقد ذكر الشيخ أن ما لحق ديوان أبي تمام[5] من تصحيف وتحريف يعود إلى استغلاق معاني أشعاره على النساخ والرواة، وافتقار هؤلاء إلى الحذق النقدي الذي يسمح لهم بمعرفة طريقته المبتدعة ويجنبهم التعسف في تأويل أشعاره، والبعد عن التعسف يتطلب من المتلقي أن يكتسب خبرة بأساليب الشعراء تمكنه من تمييز معانيهم من معاني غيرهم عند التباسها بعضها ببعض، فنضو العيس في أحد أبيات أبي تمام[6] يحتمل معاني وروايات متعددة، لكن الشيخ بحسه الشعري النقدي ينصرف عن كل ذلك ويذهب إلى أن «من روى نضو العيس أي الإبل فروايته أليق بمذهب الشعراء»[7].

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٤.
(٢) نفسه: ص ٤٥٤.
(٣) نفسه: ص ٤٥٤.
(٤) رسالة العدول/ عطية: ص ١٥٦.
(٥) ذكرى حبيب/ مقدمة شرح ديوان أبي تمام للتبريزي: ١/١.
(٦) قوله: غدت مغتدى الغضبى وأوصت خيالها ... بحران نضوِ العيس نضوِ الخرائد. ديوانه: ٧٠/٢.
(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧٠/٢.

ومعرفة مذاهب الشعراء مرحلة أولى نحو معرفة مذهب كل واحد منهم وطريقته في النظم، فقول البحتري:

وما ظلمت إن لم يمثل روية
بغاة الندى في أن ما لك مالها

«كان في الأصل «إن لم يمثل»، والمعنى صحيح كأنه يقول ما ظلمت إن لم ترو في أن مالك مالها، لأن الروية إنما تكون عن الشك في الشيء، أي هي لا تحتاج إلى ذلك. وفي الحاشية: إن لم تميل، وهو أشبه بكلام أبي عبادة لأن الروية إنما تكون بين أمرين، وهو من قولهم: ميلت بين فلان [وفلان] أي نظرت أيهما أفضل»[(1)].

وقول أبي تمام:

متبهم في غرسه أنصاره
عند النزال كأنهم أنصارُ

المتبهم فيه «يجب أن يكون من البهمة، وهي الأمر الذي لا يدرى كيف يؤتى له...ويجوز أن يعنى بالبهمة جماعة قد أبهموا نفوسهم بالحديد وعدة الحرب. وإن رويت «مستبهم» فهو أقل تكلفًا من «متبهم في غرسه»، أي في القوم الذين اصطنعهم وغرسهم. ومن روى «ذو بهمة» أراد «ذو جماعة كذلك».

وينبغي لمن روى هذا الوجه أن يروي «من غرسه»، فإن رويت «في غرسه» - أي الجلدة التي تخرج على الولد - فهو أشد مبالغة، أي هذا الممدوح كان في غرسه مثل البهمة الذي عليه لامة الحرب.

ولو رويت «متتهم في عرشه» لكان ذلك مشابها لصنعة الطائي، ويقويه قوله في آخر البيت «أنصار»، ويعني بمتتهم الذي يظهر دين النبي (ﷺ) الذي ظهر من تهامة»[(2)].

---

(1) عبث الوليد: ص ١٧٨. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٦٨٩/٣. وفيه: إن لم تُمَيِّلْ ...
(2) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٢.

وقد تتكافؤ المعاني عند التأويل فيكون الاحتكام إلى منهب الشاعر سبيلًا إلى الترجيح، ومن الأبيات التي يصعب الحسم في معناها لدى الشيخ قول الطائي:

جــــاء نــــذيـــرُ الحــــــزنِ فـــي بـطـنـهِ
بـــــحـــــــادثٍ أظــــــهــــــره الــظـــهـــرُ

فأحسن «ما يتأول في هذا البيت على منهب الطائي أن يكون عنى بالظهر ظهر نفسه، أي: إني لما أتاني الخبر انحنى ظهري فأظهر ما عندي من الحزن. وقد يجوز أن يكون جاءه في بطن الكتاب أمر لم يصرح به، ثم رأى في ظهره شيئًا مكتوبًا بين له عن حقيقة الأمر»(١).

ومن هذه الخصوصيات رجوح كفة التجويد والتبليغ في الصنعة على ما سواها في بناء المعاني الشعرية، فقد يكون البناء الشعري محتملًا لمعنيين متكافئين أو أكثر، والأولى منها بالترجيح لدى الشيخ ما استحسن في حكم صناعة الشعر كما يتبين من تفسيره أشكته بأزالت شكيته في أحد أبيات الطائي(٢)، فمعنى أشكته أحوجته إلى الشكية، و«قد يكون في معنى أزالت شكيته، وهذه الكلمة تذكر في الأضداد. والبيت يحتمل المعنيين إذا لم يشفع بالبيت الثاني، وحمله على إزالة الشكاية أحسن في حكم الشعر، لأن المراد أنه يصبر على النكبات فيعقب صبره خيرًا ونجحًا، وهذا المعنى يتردد في شعر الطائي وغيره»(٣).

وقد يكون أحد المعنيين أقرب من الآخر إلى الفهم، ورغم ذلك يكون الترجيح للمعنى البعيد إذا كان سبيلًا إلى تحقيق الجودة الشعرية، لأن الغاية الأولى من بناء المعاني في الشعرهي تجويد الصناعة والتعجيب لا الإفهام.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٨٣.

(٢) قوله (ش. د. أبي تمام: ٤/٥٦٤): ولربما أشكته نكبة حادث ... نكأت بباطن صفحتيه ندوبا.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/٥٦٣ - ٥٦٤.

فأبو تمام في قوله:

ثنتان كالقمرين حفَّ سناهما

بكواعبٍ مثل الدمى أتراب

«يعني بالقمرين الشمس والقمر، وقد يجوز أن يعني بقوله «كالقمرين» أن كل واحدة منهما كالقمر لا أنه جعل الشمس تسمى قمرًا، والأول أقرب إلى أفهام الناس والثاني جيد»[1].

وكعادته في مخالفة آراء الشيخ يقول ابن المستوفى رادًّا هذا التأويل: «وهذا القول بالعكس أولى، لأن فهم القمرين بتثنية القمر أفهم، ولأن تشبيه كل واحدة منهما بما تشبه به الأخرى أحسن من تفضيلها في التشبيه على صاحبتها، وهذا ظاهر في الموضعين»[2].

والتأمل في كلام أبي العلاء يكشف عن أنه عنى نفس ما عناه ابن المستوفى، لأن لفظة «الأول» في كلامه تعود على عبارة «كل واحدة منهما كالقمر» بينما تعود لفظة «الثاني» على عبارة «جعل الشمس تسمى قمرًا»، إلا أنه خالفه في تحديد موطن الجودة.

وحكم ابن المستوفى بأن تشبيه كل واحدة منهما بما تشبه به الأخرى[3] أحسن من المفاضلة بينهما بجعل إحداهما شمسًا والأخرى قمرًا لا يضعف ما ذهب إليه الشيخ، لأن مقصوده أن كل واحدة منهما غاية في جمالها شمسًا عدت أم قمرًا، والشمس والقمر رمزان إلى أقصى ما يبلغه الجمال والحسن مطلقًا، ولم أعثر في الشعر ونقده – حسب ما اطلعت عليه – على ما يفيد أن الشعراء كانوا يعدون الشمس أجمل من القمر أو العكس حتى يحمل تشبيه الحسناوين بهما على المفاضلة بينهما.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١/ الهامش ٥.
(٣) أي بالقمر.

وكما تراعى الجودة والمبالغة فيها عند ترجيح المعاني الشعرية يراعى أيضًا البعد عن العيوب والتعسف، فلفظة اللآلي في قول البحتري:

إذا ابـتـسـمَ الـحـلـيُّ رأيـتَ بـيضًـا

أوانـس كـالـلآلـئ فـي الـلآلـي

قد حلت محلها في بعض النسخ لفظة الليالي، «وهو غلط بلا ريب، وإنما ينبغي أن يكون «كاللآلئ في اللآلي»، أي هن لؤلؤ وقد تحلين بمثله، وهذا أحسن من أن يجعلن كاللؤلؤ ويدعى على اللآلئ أنها تظلم إذا لبستها فتصير كالليالي. ويدل على بطلان هذه الرواية قوله في المديح: «ولا أنساكها قدم الليالي»»[1].

فترديد الليالي في القافية مرتين يعد إيطاء، وحذق البحتري بالصناعة يجعله أقوى من أن يكون قد أوطأ ليختار المعنى الذي رفضه الشيخ وإن بدا مقبولًا، لأن جودة المعنى الشعري مقترنة بالنأي عن مختلف العيوب التي قد تلحق المكونات الشعرية الأخرى.

وقد يكون الاستعمال المرجح للمعنى الشعري جائزًا، ورغم ذلك يرفضه الشيخ إذا بدا تعسفًا كضم سين «حسن القد» في قول أبي تمام:

ومـقـدودةٍ رؤدٍ تـكـاد تـقـدها

إصـابـتـهـا بـالـعـين مـن حـسـن الـقـدِّ

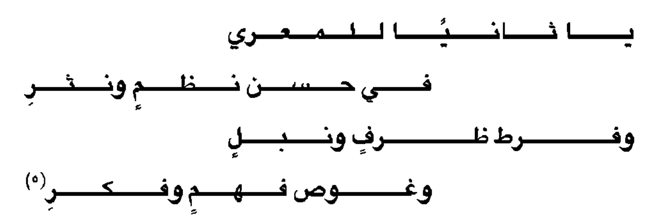
فالمقصود بالمقدودة لدى الشيخ حسنة القد، وبقوله: «من حسن القد»، من القد الحسن، أي «تصاب بالعين لأجل قدها الحسن، وهذا أوجه من أن يقال: «من حسن القد» فيضم السين وإن كان ذلك جائزًا، لأن ترك التعسف أحسن»[2].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٨٠. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٧٠٥/٣. وفيه: إذا ابتسم الحلي ... و: كاللآلي.

(٢) نفسه/ نفسه: ٦١/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

ومن بين الخصوصيات أيضًا موقع المعنى الشعري من الحقلين التداولي[1] والمنطقي بوروده مشهورًا مطردًا، أو قريبًا أو بعيدًا[2] أو فصيحًا أو مولدًا أو مستحيلا[3] أو صحيحًا[4]... أو على أية صورة أخرى من صور المعاني الشعرية التي كشف أبو العلاء ببسطه الحديث عنها في شروحه ومؤلفاته، ولفته نظر القارئ والشاعر المبتدئ إلى خصوصياتها، عن أنه قد خبر أسرار المعنى الشعري خبرة الناقد قبل أن يحكم بناءه شاعرًا، ولعل هذا الحذق بصناعة الأدب وصياغة المعاني الشعرية كان وراء قول من قال مادحًا:



يا ثانيًا للمعري ... في حسن نظمٍ ونثرِ

وفرط ظرفٍ ونبلٍ ... وغوص فهمٍ وفكرِ[5]

****

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٦٣، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣١٤/١.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٧٦.

(٣) نفسه: ص ٤٧.

(٤) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤، وعبث الوليد: ص ١٥٦.

(٥) نفح الطيب: ١/ ١٩١.

المبحث الأول
تشكل المعنى الشعري في المتن العلائي

لعل أقرب ما يمكن أن نصف به بناء المعاني في صناعة الشعر أنه - لدى أبي العلاء وباقي المحدثين - لعب فني جاد يضع الشاعر أسسه المنطقية من خلال التشكيل اللغوي للدلالات، قبل أن يستقل به المعنى نفسه من خلال تشكله الهيولاني وحلول الغاية الشعرية التعجيبية محل المقصد التواصلي الإفهامي.

وليصل الشاعر بمعانيه إلى الصياغات القادرة على الجمع الشعري بين الفاعلية اللغوية التواصلية والفاعلية التعجيبية، لا يكتفي بغريزته وخبرته وقدرته الذكية على التوليد والاختراع، ولكنه يعود إلى مخزونه الثقافي المتنوع ليستمد منه المفاتيح والحقول الدلالية الأولى القابلة لأن تشكل منها المعاني وتولد، وبدون هذا المخزون لم يكن الشاعر المحدث قادرًا على أن يذهب بعيدًا في صناعة المعنى، لأن الغرائز في عصور المحدثين أصبحت عاجزة عن أن تظل وحدها مستقلة بتوجيه الصناعة دون الاستعانة بالعقل وأحكامه. وقد كانت معاني أبي العلاء في مختلف دواوينه صورة لاستثمار مختلف المعارف والعلوم التي حصلها.

أولًا - المخزون الثقافي:

لعل أبا العلاء من بين كل الشعراء الذين عاصروه أو عاشوا قبله هو الشاعر الوحيد الذي لا يستعصي على الدارسين معرفة المشارب الثقافية التي تشبع بها، فمؤلفاته العديدة التي خاض فيها في الشعر والأدب ومختلف علوم اللغة والشريعة

ومقولات المتكلمين والفلاسفة تغني عن الرجوع إلى أشعاره لتعرف هذه المشارب، إلا أنها تلزمهم في الحين نفسه بالتساؤل عن مدى إفادته من معارفه المتنوعة في نظمه.

إن الحديث عن قوة الذاكرة الشعرية لدى شاعر كأبي العلاء قد يكون تحصيل حاصل، لأن الحذق بصناعة الشعر في عصور المحدثين وحوز قصب السبق فيها كانا رهينين بخصوبة هذه الذاكرة ومدى قدرة الشاعر على استثمارها، لكن هذا التنوع والغزارة العلميين في ثقافة الشاعر يبيح للدارس أن يتساءل عن مدى صمود الذاكرة الشعرية وقدرتها على منع ذاكرة ثقافية ثانية من أن تشاركها في التحكم في صناعة الشعر ومعانيه، وأقصد الذاكرة العلمية بمفهومها الممتد الذي يشمل كل المعارف المحصلة إلا الشعر.

وإذا كانت شعرية السقط والدرعيات تسمح للدارس بأن يفترض نظريًّا أن الذاكرة العلمية لم تستطع أن تجد لها مكانًا في هذين الديوانين رغم كون المنجز يشهد بخلاف ذلك، فإن تصور أبي العلاء النقدي لنظمية اللزوميات قبل البدء فيها ينبئ بأنه كان مطمئنًّا إلى أن ذاكرته العلمية ستمده بكل ما يريده من معان لبناء هذا الديوان الأخلاقي الذي أراد له أن يكون صورة لما يمكن أن يؤول إليه الشعر إذا ما اختار الشاعر نبذ رذيلة الكذب.

I - الذاكرة الشعرية وبناء المعنى:

أدرك كثير من النقاد القدماء - ومنهم أبو العلاء - أن الشعر ليس إلا إعادة إنتاج للمسموع[1] والمحفوظ من أشعار الآخرين، وأن الشاعر وهو يوسع محفوظه كالطفل لا يستطيع التكلم إلا إذا سمع اللغة من البالغين[2]، و«اجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ»[3].

ولافتقار الشعراء إلى هذه الذاكرة الشعرية كان الناشئة منهم ينصحون بحفظ الأشعار ونسيانها لتكون المعين الفني الذي تمتح منه المعاني وتولد.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٢) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٤.

وتعد الذاكرة الشعرية المصدر الذي استمد منه أبو العلاء القسم الأوفى من معاني السقطيات والدرعيات، ويتضح من خلال تتبع أساليبه في الإفادة من هذه الذاكرة أنه كان يسلك مسلكين فنيين مختلفين، أحدهما معروف شائع وهو الأخذ بمفهومه النقدي الواسع[1] الذي تعد السرقات مبحثًا من مباحثه، والثاني قليل نادر لعل الشيخ كان أول من وسع استعماله وجعله طريقة فنية صريحة في تشغيل الذاكرة الشعرية، وأقصد تجاوز الاستزادة والتضمين إلى صهر معاني الشاعر واسمه وأخباره في معنى شعري مركب مولد يجعل النظم والتلقي تأملًا فنيًّا حاضرًا في نص محفوظ ماض كان في عصره حاضرًا.

١ - **المسلك الأول:** ويكون الأخذ[2] فيه معتمدًا على أساليب متنوعة كالنظر والاتباع والتوليد والعكس... وكان أبو العلاء كغيره من الشعراء يبني المعاني المأخوذة بناء يغطي على الأصل أحيانًا تغطية كاملة تمنع غير ذوي الخبرة من تذكره، ويعلن عنه أو يكاد أحيانًا أخرى.

وقد وقف الشراح وبعض النقاد المحدثين[3] عند ملابسات الأخذ في أشعاره - خصوصًا سقطياته ودرعياته - حائرين أمام قدرته الفنية على الجمع بين المجاهرة بالأخذ، وبين تطويع المعاني المأخوذة لتصبح كالمخترعة المبتدعة.

ولم تكن شبهة أخذ معاني الشعراء لتزعج الشيخ أو تشكك في أصالة حسه الشعري، وقد أوضحت في مبحث سابق[4] أنه يبدو في تصوره لتداول المعاني غير رافض لشعرية الأخذ، لأنه كان متيقنًا من أن القرآن وحده هو البيان الذي لم يحذ على مثال[5].

---

(١) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢، وحلية المحاضرة: ٢/٢٨.

(٢) انظر التعريف بأساليب الأخذ في ح. المحاضرة: ٢/٢٨ - ٩٦، والصناعتين: ص ٢٠٢، والعمدة: ١/٢٨٠، والمثل السائر: ٢/٣٦٢.

(٣) انظر الجامع: ٢/١٠٤٥ - ١٠٥٥، والحياة الأدبية: ص ٣٥٥ - ٣٦٧ وشاعرية أبي العلاء: ٢١١ - ٢٢٢، والنقد الأدبي الحديث: ٤٤٩.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

والشرط لديه في بناء ذاكرة القريض كون المحفوظ من جيد المنظوم، فما قيل في مدح الحسن بن علي – مثلًا – ليس فيه جيد يستحق أن يحفظ[1] في رأيه، وإعادة إنتاج المحفوظ المستجاد لا تثمر لدى الشاعر الحاذق إلا شعرًا جيدًا.

ولأهمية التذكر الشعري في تجويد الصناعة لم يكن الشيخ يجد أي حرج – وهو يشرح ديوان السقط – في أن يكشف بنفسه للقارئ عن الأصل الذي أخذ منه بعض معانيه.

فقد صرح بأن قوله:

أراكَ أراكَ الجـــزع جـفـن مـهـوم
وبـعـد الـهـوى بـعـد الــهـواء المـجـزع

مأخوذ «من قول الطائي: وانطوى لبهجتها ثوب السماء المجزع»[2]، وأن معنى قوله:

ولا ظـنـنـت صـغـارَ الـنـمـلِ يمكنـها
مشـي عـلـى الـلـجِّ أو سـعـي عـلـى السعرِ

قد ورد لدى «غير واحد من الشعراء المتقدمين والمحدثين»[3] كقول[4] أبي عبادة:

وكـــأنمـــا ســـود الـنـمــال وحـمـرهــا
دبَّـــــت بـــأيـــد فــــي قــــراه وأرجــــل

وقد يكون النظر خفيًّا أو غير مقصود، ورغم ذلك يتعمد الشيخ أن ينبه عليه كقوله يشرح بيت السقط:

وتــقــتــل أم لـيـلـى أم عـمـرو
لمـــن يــغـــدو ســمـيـتـهـا قـتـيـلا

---

(١) إرشاد الأريب: ١٢٨/٣.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٣ أ/ تحقيق: ص ٢٠٧. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٥٠٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٩ ب/ تحقيق: ص ٨. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠.

(٤) نفسه: ورقة ٩ ب/ تحقيق: ص ٨، وانظر: ورقة ١٦ أ/ تحقيق: ص ٤٢، و٦٥ أ/ تحقيق: ص ١٨٦، و٨٠ أ/ تحقيق: ص ٢٣٧. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٧٤٨/٣.

«وأم عمرو من كنى النساء، وكأن هذا البيت مبني على قول القائل: تصد الكأس عنا أم عمرو...»[1]. وقد يسكت عن الأصل الذي أخذ منه فيبدو المعنى كأنه جديد، كما نجد في مثل قوله:

وما أكثر المثني عليك ديانةً
لو أن حمامًا كان يثنيه من يثني

فالتبريزي يشرح البيت بقوله: «أي لو كان الثناء الحسن يرد الموت عن أحد لرد عنك»[2]، لكنه لا يشير إلى الأصل الذي ينظر إليه الشيخ.

والرجوع إلى الشعر القديم يكشف عن أنه كان ينظر نظرًا خفيًّا إلى قول زهير:

فلو كان حمدٌ يخلد الناس لم تمت
ولكن حمدَ المرء ليس بمخلد[3]

وقد كان من نتائج هذا التصور النقدي لفاعلية الأخذ في تجويد الصناعة الشعرية وقدرتها على مد النظم بالنفس الشعري الدلالي الذي تحتاج إليه الأبنية الشعرية، أن معاني أشعاره ومعاني السقطيات والدرعيات على الخصوص بدت استرجاعًا فنيًّا لما قاله الشعراء قبله في مختلف العصور، بدءًا بامرئ القيس وانتهاء عند أبي الطيب ومن عاصره من المتأخرين.

فمعاني الجاهليين حاضرة في قوله:

تأخر عن جيشِ الصباح لضعفه
فأوثقه جيشُ الظلام إسارا

فمعنى هذا البيت رغم كونه مليحًا لم يسبق إليه[4] قد نبه عليه في شعر امرئ القيس وإن لم يرد على هذه الصفة، لأنه «مبالغة في وصف الليل بالطول كما قال امرؤ القيس:

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٦٥ ب/ تحقيق: ص ١٨٧. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٣٧٧.
(٢) الإيضاح/ شروح: ص ٩٣٢. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٩٣٣.
(٣) ديوانه: ص ١٩٠، والحيوان: ٣/٤٧٥.
(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٢٥.

كــأن الــثــريــا عــلــقــت فـــي مــصــامــهــا

بـــأمـــراس كـــتَّـــانٍ إلـــى صُـــمِّ جـنـدلِ

فذكر المعري إيثاق الليل القمر كما ذكر امرؤ القيس إيثاقه للثريا، فأفاد من الإشارة إلى طول الليل مثل ما أفاده امرؤ القيس، وزاد زيادة مليحة من ذكر غلبة جيش الليل لجيش النهار وأسره للقمر»[1].

ومثل ذلك قوله في وصف الليل أيضًا:

قــطــعــت بـــه بـــحـــرا يـــعـــب عــبــابــه

ولـــيـــس لـــه إلا الـــتـــبـــلـــج ســاحـــل

فقد شبه الليل بالبحر «كما فعل امرؤ القيس في قوله: (وليل كموج البحر أرخى سدوله)، وشبه التبلج بالساحل تتميمًا للمعنى. وهذا وإن كان في بيت امرئ القيس غير بين فإنه فيه مضمن»[2].

ويظهر أخذه من غير صفيه امرئ القيس في قوله:

ســـــرت لـــنـــا تـــرمـــحُ أبــنـــاءهـــا

فـــــي الـــــجـــــو بـــلـــق عـــربـــيـــات

أو نـــســـوة الـــــزنج بـأيـمـانـهــا

لــلــرقـــص قـــضـــب ذهـــبـــيـــات[3]

فالمعنى مأخوذ[4] من قول عبيد بن الأبرص أو أوس بن حجر:

كـــأن أقـــرابـــه لمـــا عـــلا شـطــبًــا

أقـــراب أبـلـق يـنـفـي الـخـيـل رمـــاح

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٢٥. وانظر البيت في: سقط الزند/ شروح: ص ٦٢٥.

(٢) نفسه: ص ٥٤٤. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٥٤٣.

(٣) سقط الزند /شروح: ص ٨٣٨-٨٣٩.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٣٩.

وقول لبيد:

أصـــاح تـــرى بـــريـــقًــا هـــب وهـنـــا

كـمـصـبـاح الـشـعـيـلـة فـــي الـــذبـــال

وقوله يصف طيب نار الممدوحين:

طـــابـــت لـطـيـب المـوقـــديـــن كـأنمـا

سـمـر تـــروح بـــه الحـــواطـــب مـجـمـر

مخالفة[١] مقصودة لقول عدي بن زيد المشهور[٢].

ومن أشعار الإسلاميين يأخذ بعض معاني الكميت[٣] ووضاح اليمن[٤] والعجاج[٥]، ويبني وصفه للحرباء على بيت لذي الرمة[٦] ويزيد عليه في قوله مصورًا الضفادع والحيتان:

وتـصـغـي وتـــرنـــي كـل خـلـق لـعـلـهـا

تـنـق ضـفـاديـهـا ويـلـعـب نـونـهـا

فهذا عند الخوارزمي «أحسن من قول ذي الرمة: (فيها الضفادع والحيتان تصطخب) على رواية من رواه بالخاء المعجمة، فإن أبا العلاء قد أعطى كل واحد من النوعين ما يليق به، فجعل للضفادع نقيقًا وللحيتان لعبًا، ولا كذلك ذو الرمة»[٧].

ورغم ارتباط ذوق الشيخ بأشعار القدماء واصطفائه أبا تمام وأبا الطيب دون كل المحدثين، وجدت معاني هؤلاء مكانًا لها في أشعاره المجودة، فمعاني[٨] البحتري وابن المعتز وغيرهما تتردد في قصائده كما ترددت معاني القدماء، فقوله في صفاء المياه:

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١١٢. وانظر في أخذه من النابغة: شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥٧٢ - ١٥٧٣.

(٢) قوله: رب نار بت أرمقها ... تقضِم الهندي والغارا. انظر العقد الفريد: ٤٤٧/٥.

(٣) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٣٧.

(٤) انظر شروح التبريزي والبطليوسي والخوارزمي/ شروح السقط: ص ١٦٦٣ - ١٦٦٤. وانظر التنوير: ١٣١/٢.

(٥) انظر شرح البطليوسي/شروح: ص ٣٧٢. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٥٧.

(٦) انظر شرح التبريزي/ شروح: ص ١٣٥٢.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٠٤. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٩٠٣.

(٨) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٣٢٧، وانظر: ص ١٦١٤.

مــيــاه لــو طــرحــت بــهــا لجـيـنًـا
ومــشــبــهــهــا لمــيــزت انــتــقــادا

يبدو كأنه «أراد أن يخالف الصنبوري في قوله:

كــأن الــزجــاجَ بــهــا قــد أذيــب
ومــــاءُ الــلــجــين بــهــا قــد سبـك

لأن الصنوبري جعل الماء لصفائه كأنه قد مزج به ماء اللجين، والمعري لم ير اللجين أهلًا لأن يمزج بهذه المياه»[1]. لكن يبدو أن معاني أبي تمام وأبي الطيب كانت أكثر المعاني الشعرية تسلطًا على نظمه[2]. واطراد النظر إلى الأشعار المحدثة يجعل تأثيرها واضحًا في أشعاره كلها وفي المجود منها على الخصوص.

وإذا كان معاني أبي تمام قد شغلت في أشعاره المجودة مكانًا لم تشغله أشعار أي شاعر قبله[3] محدثًا كان أم قديمًا، فإن أبا الطيب الذي اصطفاه الشيخ واتهم بالتعصب له، كان الشاعر الذي مده بأوفر قسط[4] من المعاني المأخوذة لأنه كان يعده أستاذه[5] الأول في الشعر. وقد أوجز ابن رشيق الحديث عن شغفه بمعاني أبي الطيب وتتبعه لها في قوله: «وعليه كان أكثر معوله»[6].

ولعل البطليوسي كان الشارح الناقد الذي استطاع أن يكشف عن معظم المعاني التي نظر فيها الشيخ إلى معاني أبي الطيب، مفيدًا في ذلك من خبرته بشعر هذا الأخير[7].

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧٨٧. وانظر البيت في سقط الزند: ص ٧٨٦.

(٢) كأنه ينظر إلى قول أبي تمام: نبئت عتبة يعوي كي أشاتمه... (ديوانه: ٤/٣٤٠)، في بيت السقط: رويدك أيها العاوي ورائي (سقط الزند/ شروح: ص ٢٨٦). وانظر معنى قول أبي الطيب: على قدر أهل العزم تأتي العزائم... (ديوانه: ٤/٩٤)، في بيت السقط: والعظيم العظيم يكبر في عيـ ... نيه منها قدر الصغير الصغير. (س. ز/ شروح: ص ٢٣٥).

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٢١٣، وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٥٦.

(٤) شاعرية ابي العلاء: ص ٢١٣.

(٥) الحياة الأدبية في الشام: ص ٣٦٣.

(٦) قراضة الذهب: ص ١٠٧.

(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٧٧.

ويتضح من مقارنته بين معاني الشاعرين أن أبا العلاء لم يكن يأخذ معاني صفيه أخذ العاجز، فقوله:

يعصي عميدَ الأمةِ المرتضى

من بين عينيه له ميسمُ

هو نفس المعنى الذي أراده أبو الطيب بقوله:

«قيامًا لمن يشفي من الداء كيُّهُ

ومن بين أذني كل قرم مواسمه[1]

لكن قوله:

علمت وأضعفها الحذارُ فلم تطر

من ضعفها فكأنها لم تعلمِ

«خلاف قول أبي الطيب:

تظن فراخ الفتخ أنك زرتها

بأماتها وهي العتاق الصلادمُ

لأن أبا الطيب ذكر أن فراخ العقبان ظنت الخيل أمهاتها فأنست بها، وأبو العلاء ذكر أن الرخم وفراخ العقبان علمت أن هذه الخيل ليست بأمهاتها وارتاعت منها»[2].

وكما يبدو الشيخ في بعض ما أخذه من هذا الشاعر مقصرًا عنه[3] يبدو في بعضه الآخر متفوقًا عليه، فقوله:

روض المنايا على أن الدماء به

وإن تخالفن أبدالٌ من الزهرِ

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٦٢-٨٦٣. ولنظر البيت في س. ز / شروح: ص ٨٦٢.

(٢) نفسه: ص ٣٣٧. وانظر في مخالفته له: شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٩.

(٣) نفسه: ص ١٠١.

«نحو قول أبي الطيب:

يـا مـزيـلَ الـظـلامِ عـنـي وروضـي

يـوم شـربـي ومـعـقـلـي فـي الـبـراز

وقد زاد عليه أبو العلاء بأن جعله روضًا للمنايا، وجعل الدم فيه بدلًا من الزهر في الروض، فجاء بما أغفله أبو الطيب مما يتم به المعنى، فكان قوله أرجح ومعناه أملح»[1].

إن معاني كل الشعراء السابقين – ومعاني أبي تمام وأبي الطيب على الأخص – كانت معينًا فنيًّا استقى منه الشيخ كثيرًا من معانيه الشعرية في السقط والدرعيات، لكن أهم ما يميز طريقته في الأخذ أنه لم يكن ينفر من المعاني التي كان أصحابها ينتسبون إلى مذاهب شعرية مستضعفة تخالف مذهبه البدوي الحضري.

فأراجيز العجاج ورؤبة كانت لديه من الشعر الخاثر العلبط[2]، لكن الشيخ نفسه يصرح بأنه أخذ منها[3]، وأشعار الحضريين أمثال عدي وعمر بن أبي ربيعة والعرجي ووضاح اليمن... مخنثة ضعيفة[4] لا تليق بالمتجزلين من الشعراء، ورغم ذلك نجده يصرح بأنه أخذ منها بعض معاني أشعاره[5].

ومن بين المذاهب الشعرية التي احتقرها[6] أبو الطيب وتلميذه أبو العلاء مذهب السخف الذي روج له ابن الحجاج وابن سكرة وأبو الرقعمق والأحنف العكبري وغيرهم

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥٨. وانظر: ص ١٦٠.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الأول، ورسالة الغفران: ص ٣٧٧.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ١٧ أ/ تحقيق: ص ٤٥، حيث يصرح بأن قوله: (فأطمعن في أشباحهن سواقطًا ... على الماء حتى كدن يلقطن باليد)، مبني على قول العجاج: (باتت تظن الكوكب السيارا// لؤلؤة في الماء أو مسمارا). وانظر ديوان العجاج/ ع.ح: ص ٤٠٦، وفيه: تخال.. الكوكب الزهارا.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٨٠ ب/ تحقيق: ص ٢٢٧، حيث يذكر أن قوله: (فأرقنا طروقك لا أثيل ... مؤرقه الهجود ولا أثال)، مبني على قول وضاح اليمن: (أبو حنش يؤرقنا وطلق ... وعباد وآونة أثالا). شروح: ص ١٦٦٢.

(٦) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

من أهل السخافة والهزل، وقد كان من بين ما منع أبا الطيب من مدح المهلب افتنان هذا الوزير بهذه الطبقة من الشعراء[1]، لكن الشيخ لم يتحرج من أن ينظر في قوله جادًّا:

إلـــى الـلـــه أشـكـــو أنـنـــي كـــل لـيـلـةٍ

إذا نمـت لـم أعـــدم طـــوارق أوهـامـــي

فـــإن كـــان شــــرًّا فـهـــو لابـــدَّ واقـــعٌ

وإن كـان خـيـرًا فـهـو أضـغـاثُ أحـــلامِ[2]

إلى قول الأحنف العكبري هازلًا:

وأبــــصـــرُ فـــي المـــنـــام بـــكـــل خـيـر

فـــأصـبـــح لا أراه ولا يـــرانـــي

ولـــو أبـــصـــرت شـــــرًّا فـــي مـنـامـي

لـقـيـت الـشـــر مـــن قـبـــل الأذان[3]

ويظل أخذ معاني الشعراء من حيث هو مظهر فني للتذكر الشعري لصيقًا في معظمه بأشعاره المجودة التي انتسب بها إلى القريض قبل اعتزاله، أو عاد فيها إلى تجويد الصناعة قبيل وفاته، وأقصد سقطياته ودرعياته.

أما اللزوميات فقد كان نصيبها من الأخذ قليلًا بالقياس إليهما، فالشاعر كما ذكر في مقدمتها بناها على التزام الصدق والبعد عن الكذب، والبعد عن هذه الرذيلة كان يفرض عليه ألا ينظر إلى معاني الشعراء السابقين نظرته إليها في مرحلة السقط، لأنها ككل شعر جيد أكاذيب فنية لا يستغني عنها المجودون، وتذكيره القارئ بأن اللزوم من حيث قيمته الفنية نظم متوسط، اعتراف ضمني بأنه لم يفد من ذاكرته الشعرية إفادة مهيمنة في بناء هذا الديوان.

---

(١) انظر خزانة البغدادي: ١/٣٨٦.

(٢) س.ز / شروح: ص ٢٠٣٠.

(٣) انظر التنوير: ٢/٢٢٤.

وقد ذهب طه حسين إلى أن أصول الشعر الفلسفي الذي استحدثه أبو العلاء بنظمه اللزوميات توجد كلها في شعر أبي الطيب[(١)]، والتأمل في معاني هذا الديوان يكشف للقارئ عن أنه في بناء بعض المعاني اللزومية لم يفد من أشعار أبي الطيب فحسب ولكن من أشعار غيره أيضًا.

فقوله:

ونحن في عالمٍ صيغتْ أوائلهُ
على الفساد فغيٌّ قولنا فسدوا

وقوله:

وهكذا كان أهل الأرض مذ فُطروا
فلا يَظن جهولٌ أنهم فسدوا

ينظران[(٢)] إلى قول أبي الطيب:

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا
فلما دهتني لم تزدني بها علما[(٣)]

وتبدو مظاهر الأخذ الصريح واضحة في مثل قوله:

والعقل زينٌ ولكن فوقه قدرٌ
فماله في ابتغاء الرزقِ تأثيرُ[(٤)]

الذي يعد استرجاعًا شعريًّا لقول أبي تمام:

ولو كانت الأرزاقُ تجري على الحجا
هلكنَ إذن من جهلهنَّ البهائمُ[(٥)]

---

(١) مع أبي العلاء في سجنه: ص ٧٠.

(٢) انظر البيتين في اللزوم: ٣١٩/١ و٣٢٣.

(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٢٩/٤.

(٤) اللزوم: ٤٣٩/١.

(٥) ديوانه: ١٧٨/٣.

وإلى نفس المعنى ينظر بيت اللزوم:

لا تطلبنّ بآلةٍ لك رفعةً

قلمُ البليغ بغير حظٍّ مغزلُ[1]

وقد نبه البطليوسي على مثل هذا النظر في إشارته إلى أن قول الشيخ في بيت اللزوم:

فكونوا جيادًا أضمرت خوف غارة

صوائم إلا من شكيم تلوكها[2]

مأخوذ من قول أبي تمام:

في مقام تلوكها الحربُ فيه

وهي موفورة تلوكُ الشكيما[3]

وقد نبه في مواطن أخرى[4] على أخذه من الشعراء القدامى كالأفوه الأودي ولبيد وغيرهما، وهو ما يدل على أن اللزوميات لم تخل من معاني الشعراء السابقين، لكن هذا النوع من الأخذ لا يضعف ما ذهبنا إليه من أنه لم يفد من ذاكرته الشعرية في بناء معاني هذا الديوان الوعظي، لأن من شروط اشتغال هذه الذاكرة أن تكون الغاية من النظم شعرية جمالية، أي أن يكون الأخذ نظرًا شعريًّا لا يراعي إلا تجويد الصناعة، ولم يكن الشيخ في لزومياته يسعى إلى ذلك، ولذلك نعد ما ضمنه لزومياته من معاني السابقين تابعًا – من حيث الغاية من النظر إليه – للمعاني التي استمدها من باقي صنوف الخطاب الفكرية الأخلاقية.

---

(١) انظر خزانة الحموي: ص ٤٣٥.

(٢) اللزوم: ٢١٩/٢.

(٣) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء ص: ١٩٤، وانظر إشارته في ص ١٣٥ إلى أن بيت اللزوم: فكيف ترجى أن تثاب وإنما... مأخوذ من قول أبي فراس: عفافك غي إنما عفة الفتى ... إذا عف لذاته وهو قادر

(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٦٧/١ و٦٨.

إن أهم خصيصة يتميز بها نظره إلى تلك المعاني في ديوانه هذا كونه مفرغًا من دلالته الشعرية الجمالية، فإفادته منها لم تكن فنية ولكن أخلاقية فكرية، والفكر الأخلاقي – لديه – كان عند نظم اللزوم نقيضًا للجودة الشعرية وحائلًا دون بلوغها.

ولا يعد هذا الاستثمار المحدود لبعض المعاني الشعرية في نظمه غير الشعري مناقضا لموقفه الرافض للشعر في مرحلة العزلة، فحذقه بقوانين الصناعة الذي مكنه من أن يطوع المقولات الفكرية العلمية في سقط الزند والدرعيات تطويعًا فنيًّا جماليًّا كما سنبين، مكنه أيضًا من تطويع المعاني الشعرية في اللزوم لغاية فكرية أخلاقية بعيدة عن المقصد الفني الجمالي.

أما المصدر الذي استقى منه الشيخ معظم معاني اللزوم فذاكرته العلمية واجتهاده الفكري، فالقضايا السلوكية التأملية[1] التي تعرض لها في هذا الديوان يمكن أن ترد في معظمها إلى أصول علمية فكرية متعددة ومتباينة، لكن هذه الأصول رغم تباينها وتعددها تشترك كلها في خصيصة واحدة ثابتة كونها مغايرة لما يتطلبه الشعر من معان.

٢ - **المسلك الثاني:** وهو الذي يكون فيه استثمار الذاكرة الشعرية في بناء المعاني معتمدًا على تشغيلها– أي الذاكرة – بطريقة يكون فيها الأخذ منزلة وسطى بين ما يسميه الاستزادة أو التضمين وبين الأخذ بمفهومه النقدي السائد.

وإذا كان النظر إلى أشعار الآخرين يقوم على إخفاء المعاني المنظور إليها والسكوت عن صاحبها، وتقديمها إلى المتلقي باعتبارها صياغة دلالية مخترعة يبدأ تاريخها بزمن نظم القصيدة أو المقطوعة، فإن ما يميز التضمين كونه إعلانًا صريحًا مقصودًا عن النص الشعري المأخوذ وإيماء ضمنيًّا شبه صريح إلى صاحبه.

---

(١) انظر الحياة الأدبية: ص ٢٢٦.

ويبدو أن هذه الطريقة في الإفادة من الذاكرة الشعرية كانت معروفة لدى القدماء أنفسهم، فالشيخ قد نبه على أن قول أبي تمام:

إذا تـــذكـــرتـــكَ ذكـــرتـــنـــي
«قـــد ذُلَّ مَـــن لـــيـــس لـــه نـــاصـــرُ»

«من التضمين الذي يعرفه المحدثون، كانوا في أول الأمر يسمونه استزادة، وهذا المصراع في شعر قديم ينشده النحويون:

قـــامـــت تـــبـــكـــيـــه عـــلـــى قـــبـــرهِ
مـــن لـــي مـــن بـــعـــدك يـــا عـــامـــرُ
تـــركـــتـــنـــي فـــي الـــدار ذا غـــربـــةٍ
قـــد ذل مـــن لـــيـــس لـــه نـــاصـــرُ

وقد كانت الشعراء في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى التضمين»[1].

والمشهور في التضمين أن يكون مبنيًّا على أخذ نصف بيت أو بيت بأكمله دون تغييره، وذلك تجنبًا لالتباس الأشعار المستزادة بنظم الشاعر المستزيد، وقد وقف الشيخ عند مثل هذا الالتباس في تنبيهه على أن البحتري في مدحه لبني السمط وجه إليهم ببيتين لنهشل بن حري الدارمي، فنسبا إليه ورويا في ديوانه واتهم بانتحالهما[2]، ورجح أن يكون الشاعر قد تمثل بهما[3] فظن بعض الرواة أنه نسبهما إلى نفسه، لكن الغاية الفنية من مثل هذه الاستزادة المعلنة تظل في رأيه وسيلة توسل بها بعض الشعراء إلى تحسين الكلام.

(١) ذكرى حبيب/ ش. د أبي تمام: ٤/٣٥٣.
(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٨٠/ تحقيق: ص ٢٢٦، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٥٥.
(٣) ضوء السقط: ورقة ٨٠/ تحقيق: ص ٢٢٦.

فبيتا التغلبي:

تصدُّ الكأسَ عنَّا أم عمرو
وكان الكأسُ مجراها اليمينا

وما شرُّ الثلاثة أم عمرو
بصاحبك الذي لا تصبحينا

ينسبان أيضًا إلى عمرو بن عدي اللخمي، وهو الراجح لدى الشيخ، و«لعل عمرو بن كلثوم حسن بهما كلامه واستزادهما في أبياته»[1].

ويفسر تحسين الكلام - من حيث هو غاية فنية للتضمين - ولع الشيخ في أشعاره بما يمكن أن يحمل على الاستزادة، فقوله في عينيته السقطية:

من قال صادقْ لئامَ الناسِ قلتُ لهم
قول ابن الأسلت قد أبلغت أسماعي[2]

تضمين صريح لبيت ابن الأسلت المشهور:

قالتْ ولم تقصد لقيل الخنا
مهلاً فقد أبلغت أسماعي[3]

لكن تتبع استزاداته يبين عن أنه آثر أن ينحو بها منحى يجعلها تبتعد عن النقل الحرفي للأصول المضمنة، لكن دون أن تخفى خفاء الأخذ والسرقات.

وتقوم هذه الطريقة في استثمار الذاكرة الشعرية على صهر أبيات بعض القصائد ومضامينها وأسماء أصحابها وأخبارهم في بناء شعري واحد، وصوغها صياغة تجعلها معنى مركبًا يومئ إلى القصيدة أو القصائد القديمة وصاحبها، ولعل

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٨.
(٢) س.ز/ شروح: ص ٧٥٦.
(٣) أنظر المفضليات: ص ٢٨٤، وانظر العقد الفريد: ٥/٤٦٦، حيث يحتج بهذا البيت على السريع الثالث (الأصلم السالم)

هذا الأسلوب في الإفادة الفنية من المحفوظ الشعري هو بعض ما عناه ابن رشيق بقوله: «ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير به إشارة، فيأتي به كأنه نظم الأخبار أو شبيه به... فهذا النوع أبعد التضمينات كلها وأقلها وجودًا»[1].

وعدم شيوع هذه الطريقة بين الشعراء يجعلنا نعتقد أن أبا العلاء المعري كان يتعمد الإكثار منها لتصبح أحد الأوجه الفنية لكتابته الشعرية، ولا نزعم بهذا أنه كان سباقا إليها، فمثل قول أبي تمام: (ما ربع مية معمورًا يطيف به...)[2]، وقول البحتري: (وكذاك طرفة حين أوجس ضربة...)[3]... شاهد على أن بعض الشعراء كانوا يسلكون أحيانا هذه الطريقة في تضمين أشعارهم معاني أشعار السابقين وأخبارهم، لكن الشيخ يظل رغم ذلك الشاعر الذي وسع الاستزادة كمًّا وكيفًا، وجعلها بمبالغته في استعمالها أسلوبًا في إغناء المعاني لا هو بالأخذ ولا هو بالتضمين الصريح.

إن معرفة الشيخ بمعاني أشعار سابقيه وأخبارهم لا تتجلى - فحسب - في علمه بدقائق هذه الأخبار ومصادرها المتنوعة كما يتضح من مثل قوله: «وهذه أخبار البحتري الشاعر تقرأ وتنسخ، لم يزعم أحد من الرواة أنه كان يستصحب صُرَدًا أو غيره من الطير»[4].

ولكنها تتجلى أيضًا في وفرة ما اختزنته ذاكرته منها وفي إحاطته بشواردها، ورغم ذلك نلاحظ أنه آثر ألا يبتذل هذه المعارف بتأليف كتاب مدرسي في أخبار الشعراء وأشعارهم.

---

(١) العمدة: ٢/٨٨.

(٢) المقصود قوله: ما ربع مية معمورًا يطيف به ... غيلان أبهى ربى من ربعها الخرب. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١/٥٦.

(٣) قوله في الديوان: ٣/١٧٩٣: وكذاك طرفة حين أوجس خيفة ... في الرأس هان عليه قطع الاكحل. وانظر خبر الرسالة ومقتل طرفة في خزانة الأدب: ١/٤١٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٣٤١.

والتفسير الذي نجده لذلك ميل حسه الشعري إلى استثمار هذا المخزون استثمارًا فنيًّا من خلال تحويله إلى معان شعرية يحسن بها أشعاره بتضمينها إياها.

ويقوي هذا التفسير أنه بدا بعد تطليقه للشعر حريصًا في رسائله ومصنفاته الأدبية الأخرى على نقل فاعلية التذكر الشعري إلى نثره الفني، فترسله ملئ بمثل إشارته إلى أن تأبط شرًّا «كان يدعي أنه لقي الغول ويصف ذلك في الشعر»[1]، وأن المستوغر السعدي سمي بذلك لقوله:

ينشُّ الماءُ في الربلاتِ منها
نشيشَ الرضفِ في اللبنِ الوغيرِ[2]

وإشارته إلى وجناء أبي دهبل الجمحي وإفراطه في وصفها[3]، وإلى صمم الكميت[4] وشغف[5] سحيم بعميرة ونصيب بسعدى، وعشق[6] الحادرة سمية وقيس ليلى وكثير عزة وجميل بثينة.

ولعل الفصول والغايات - لتسلل الشعرية إليه[7] - كان أغنى مصنفاته غير المنظومة بهذه الإشارات.

وتأثيرها في خصوبة البناء الفني لا يخفى عن المتلقي في مثل قوله مضمنًا بعض معاني قصائد ذي الرمة والنابغة وزهير وعنترة ولبيد وجرير: «...إن مية غيلان كمية زياد، الميتان ميتتان، صار زيادة في التراب زياد وغودر ذو الرمة رميما... أيتها الدمنتان لأم أوفى والعبسية بالجواء، كأن زهيرًا وعنترة لم ينطقا في المنزلة ميما... كأن ابن حجر لم يله بهر، ولبيدًا لم يقف بالديار، وجريرًا ما ذكر أماما...»[8].

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٨٨.
(٢) نفسه: ص ١٦٤.
(٣) نفسه: ص ٢٨١.
(٤) نفسه: ص ٤١٥.
(٥) رسالة الغفران: ص ١٣٤.
(٦) نفسه: ص ٤٠٠ - ٤٠١.
(٧) انظر ما تقدم: القسم الثاني.
(٨) الفصول والغايات: ص ٤٣٠ - ٤٣١ و٤٤٣.

وإذا كانت فاعلية الاستزادة قد استطاعت أن تضفي على نثيره نفسه بعض ملامح الشعر، فمجيئها في منظومه كان وجهًا لتكامل التجويد والتعجيب في كتابته الشعرية.

وقد حقق الشيخ هذا التكامل من خلال لعب فني يبرز فيه المعنى الحاضر بمعنى سابق مستزاد قد يكون مماثلًا له أو مناقضًا له. والمماثلة كقوله في رثائه لأمه يذكر للاعتبار هلاك الثعبان السام بعد أن كان ينشر الموت بين الكائنات:

حـــبـــابٌ تـحـــســـبُ الـــنـــفـــيـــان مـنـــه
حـــبـــابًـــا طـــار عـــن جـنـــبـــات جـــامِ

يـــهـــمُّ شـــمـــام أن يـــدعـــى كـثـيـبًـــا
إذا نـــفـــثَ الـــلـــعـــاب عـــلـــى شـــمـــامِ

مـــشـــى لـــلـــوجـــه مـــجـــتـــابًـــا قـمـيـصًـــا
كـــلأمـــة فـــــــارس يـــرمـــــــى بـــلام

كـــدرعِ أحـــيـــحـــةِ الأوســـــــيِّ طـــالـــت
عـــلـــيـــه فـــهـــي تـــســـحـــب فـــي الـــرغـــامِ

نـــســـيـــب مـــعـــاشـــر ولـــــدت عـــلـــيـــهـــم
دروعــــــهـــــم فـــصـــــارت كـــالـــــلـــزامِ

كـــدعـــوى مـــســـلـــم لـــيـــزيـــد حـــمـــل الـــسَّـــ
ـــسَـــوابـــغ فـــي الـــتـــغـــاور والـــســـلام

وقد أوضحها الشيخ نفسه في شرحه لدلالة العلم المستزاد بقوله: «... كدعوى مسلم، أي مسلم بن الوليد الشاعر، مدح يزيد بن مزيد الشيباني فوصفه بأنه في السلم لا يزال عليه درع مخافة أن تحدث حادثة تحوجه إلى لبسها، وذلك قوله:

تـــراه فـــي الأمـــن فـــي درعٍ مـــضـــاعـــفـــةٍ
لا يـــأمـــن الـــدهـــر أن يـــؤتـــى عـــلـــى عـــجـــلِ

والمعنى أن هذا الصل لا يزال لابس درع ولدت عليه، فهو لا يفارقها»[1].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٦٨ ب/ تحقيق: ص ١٩٥. وانظر البيتين في س. ز/ شروح: ص ١٤٤٤-١٤٥٠

ومثل ذلك قوله في الدرع مومئًا إلى مزرد بن ضرار:

غــدت مــعــقــل الــــزراد قــبــل مـــزرد

ومــعــقــلـــه وقــبــل غـــارة سـنـجـــالِ

و«غارة سنجال» استزادة مومئة إلى قول الشماخ: (ألا يا اصبحاني قبل غارة سنجال)[1]. أما الاستزادة المبنية على المناقضة فنجدها في مثل قوله:

لـيـسـت كــنـــارِ عـــديٍّ نـــارُ عـــاديـــةٍ

بـــاتــت تــشــبُّ عــلــى أيـــدي مـصـالـيـتـا

ومـــا لـبـيـنـى وإن عـــزت بـربـتـهـا

لـكـن غَـذَتْـهـا رجـــال الـهـنـد تـربـيـتـا

ويشرح الشيخ نفسه هذه الاستزادة بقوله: «وعديٌّ: ابن زيد العبادي، والمعنى أنه قال:(يا لبينى أوقدي النارا)[2]... والغرض أن نار هذه العادية ليست كنار عدي في نفعها»[3]. ومثل ذلك في المناقضة إيماؤه إلى قول البحتري: (والنبع عريان ما في عوده ثمر)[4]، وقوله: (ما أنصفت بغداد حين توحشت)[5]، وذلك في قوله:

وقـــال الـولـيـد الـنـبـع لـيـس بمـثـمـر

وأخـطـأ سـرب الـوحـش مـن ثـمـر الـنـبـع[6]

وقوله:

ذم الـــولـــيـــد ولـــم أذمم جـــواركـــم

فـقـال مـا أنـصـفـت بـغـداد حـوشـيـتـا[7]

---

(١) انظر ديوانه: ص ٤٥٦، وانظر التنوير: ٢/١٧٠.

(٢) قوله: يالبينى أوقدي النارا ... إن من تهوين قد سارا

رب نار بت أرمقها ... تقضم الهندي والغارا

انظر الأغاني: ٢/١٤٧ (دار الكتب).

(٣) ضوء السقط: ورقة ٧٦ ب/ تحقيق ٢١٦. انظر البيتين في: س. ز/ شروح: ص ١٥٥٥ - ١٥٥٧.

(٤) ديوانه: ص ٢/٩٥٤.

(٥) ديوانه: ٢/١١٣٢.

(٦) س. ز/ شروح: ص ١٣٤٨. وانظر ضوء السقط: ورقة ٦٢ب/ تحقيق: ص ١٧٩.

(٧) س. ز/ شروح: ص ١٣٤٨. وانظر ضوء السقط: ورقة ٧٨أ/ تحقيق: ص ٢٢٠.

لكن التماثل والتناقض لا يغيران من الفاعلية الجمالية للاستزادة، لأن هذه الطريقة في التذكر الشعري تظل في كلا الحالين إغناء لشعرية المعاني، من خلال اتفاق ضمني مسبق بين الشاعر والمتلقي على مرجعية واحدة واسترجاع مشترك ينتقل فيه الشاعر من موقع التذكر إلى التذكير، وأعني بذلك أن أبا العلاء الذي يكون متذكرًا للمحفوظ الشعري يصبح مذكرًا للمتلقي به بأن يسهل له سبل الاستحضار التي يسدها الأخذ والسرقات الخفية، فتكون شعرية المعنى الذي يبنيه هي نفسها شعرية الاستحضار.

وتكمن جودة فن الاستزادة في كونه يسمح للمتلقي وهو يسترجع بأن يتلقى في آن واحد نصين ومعنيين شعريين يتقمص كل واحد منهما الآخر دون أن يلتبس به أو يخفى فيه كالسرقات.

فالمعنى الشعري لبيت السقط:

بنازلةٍ سقط العقيقِ بمثلها
دعا أئمةَ الكنديِّ في الدمن السقط[1]

متقمص معنى مطلع معلقة امرئ القيس المشهور: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى......)[2]، والكشف عن جمالية تقمص رهين ببداهة الاستحضار وسرعته لدى المتلقي، ولحث هذه البداهة على الاستجابة يلجأ أبو العلاء إلى المنبهات المحفزة، وهي مفاتيح دلالية تسمح للمتلقين بالاستحضار السريع للمعاني المستزادة التي تتضمنها معانيه.

ويتبين من استقراء الأشعار التي سلك فيها هذا المسلك أنه يستعين غالبًا بأسماء الشعراء، ثم بأسماء معشوقاتهم أو الأطلال والربوع التي وقفوا عليها في أشعارهم،

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٦٠٨.

(٢) انظر جمهرة أشعار العرب: ص ١٢٥.

أو النوق التي رحلوا عليها، أو العدد التي لبسوها، أو ما سوى ذلك من الموضوعات التي وصفوها وشهروا بها والأخبار التي حكيت عنهم فتداولتها الرواة.

فذكره أحيحة بن الجلاح ودرعه في بيت السقط:

كـــــدرع أحـــيحـــة الأوســـــــيِّ طـالـت

علـيـه فـهـي تـسـحـب فـي الــرغــام[1]

يحيل على نفس الخبر الذي يحيل عليه ذكر ربيع في درعيته السينية:

ربـــيـــع حـــديــد راع قـــيــس بمثلـه

ربـيـعًا إلـى أن خـان والخـل خـالـس[2]

لأن البيتين كليهما إيماء إلى قصة درع قيس بن زهير التي كان قد أخذها من أحيحة فخانه فيها الربيع بن زياد بأن سرقها منه[3].

وإذا كان تشبيه الدرع بالحية في نفس السينية يعد نوعًا من التصوير الفني المحض، فإن ربط هذه الحية بزياد وشعره في قوله:

وإلا فـأخـرى سـاق فـي الشـعـر وصـفـهـا

زيـــاد كـسـتـه مـــعـــوزًا إذ يمـارس

كاف لنقل المتلقي من أخبار أحيحة إلى معاني قصيدة أخرى يقول فيها النابغة الذبياني:

فـــبـــتُّ كـأنـــي ســـاورتـــنـــي ضـئـيـلـةٌ

مـن الـرقـشِ فـي أنـيـابـهـا الـسـمُّ نـاقـعُ[4]

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٤٤٧.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٥٣. ورواية التبريزي والخربي (التنوير: ٢/١٩٨) والخل جالس.

(٣) انظر شرحي التبريزي والبطليوسي/ شروح: ص ١٤٤٧ – ١٤٤٨، حيث خبر الدرع.

(٤) ديوان النابغة / شكري فيصل: ص ٤٦.

ومثل ذلك في التنبيه إشارته إلى وقفة العجاج في سمسم[1].

إن كثرة الاستزادة في شعره تجعله يبدو كأنه كان يريد أن يجعلها مظهرًا فنيًّا آخر للأخذ إن لم يصبح بديلًا منه، وأكثر ما جاء به منها كان في السقط والدرعيات، وأقرب ما نفسر به هذه الكثرة رغبته في تجويد الصناعة لأن الاستزادة كما أوضح هو نفسه من الأساليب المحسنة للكلام[2]، وهذان الديوانان هما وجها الشعر الجيد في منجزه، لكن اللزوميات لم تستثن من هذا الاختيار، فما بني منها على التضمين غير قليل.

ومما بناه منها على الاستزادة قوله مضمنًا خبر المتلمس وصحيفته:

وإن كتاب المهر في ما التمسته

نظير كتاب الشاعر المتلمس[3]

وقوله مومئًا إلى خبر جبن حسان بن ثابت:

وما نفسُ حسان الذي شاعَ جبنهُ

بأسلم من نفس الكمي المخالسِ[4]

ومثل ذلك في الاستزادة قوله مضمنًا خبر بغض الخنساء لدريد بن الصمة ورفضها له عندما خطبها:

وما أرضاكَ رأي من دريدٍ

غداةَ يروم قربًا من خناسِ[5]

وقوله مومئًا إلى قصة هلاك أبي خراش الهذلي لذيغًا وموت أبي ذؤيب الهذلي حزينًا:

---

(١) المقصود قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٧: هل سمسم في ما مضى عالم ... بوقفة العجاج في سَمْسَم. وهو يومئ إلى قول العجاج: يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي ... بسمسم أو عن يمين سمسم، ديوانه: ص ٢٨٩.

(٢) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة عن المسلك الثاني لاستثمار الذاكرة، ورسالة الغفران: ص ٢٧٨.

(٣) اللزوم: ٢/٤٢.

(٤) نفسه: ٢/٤٤.

(٥) نفسه: ٢/ ٥٦.

وحـــتـــفُ مـــثـــل حـــتـــفِ أبـــي نؤيـــبٍ

ونــكــز مــثــل نــكــز أبـــي خــــــراشِ[1]

أما الاستزادة التي يبنيها على معاني الأشعار السابقة فنجدها في مثل قوله مستحضرًا بيت امرئ القيس المشهور[2]:

ألـــم تـــر لامـــرئ الـــقـــيـــسِ بـــن حـــجـــر

بـــكـــى مـــتـــشـــبـــهًـــا بـــفـــتـــى حــــــذامِ[3]

وقوله مسترجعًا وصف نفس الشاعر للبرق[4]:

كـــأن بـــريـــقًـــا لامـــرئ الـــقـــيـــس لامـــعًـــا

أَغَـــــصَّ جـــمـــيـــع الـــشـــائـــمـــين بـــريـــق[5]

وكما استحضر هاته الأسماء وأخبارها وأشعارها في لزومياته، استحضر أيضًا الشنفرى وعبيدًا وزهيرًا وأوسًا ولبيدًا والبرجمي وجريرًا والكميت وبشارًا وأبا نواس وأبا العتاهية وأبا تمام... وأخبارهم، لكن المقارنة السريعة بين استزادات اللزوم واستزادات السقط والدرعيات تبين عن برودة ما ورد منها في ديوان الصدق بالقياس إلى الديوانين الآخرين، ولا يعد ذلك مخلًّا بتصوره لشعرية التذكر، فما جاء به منها في لزومياته لم يكن لتحسين الكلام وتجويد النظم، لأن ما قصد إليه من تأليف هذا الديوان كان غير ما قصد إليه من نظم السقط قبله، ولكنه كان للاعتبار والتذكير بخسارة صفقة الدنيا ومتعها الزائفة، أي تقوية لفاعلية الموعظة وبرهنة على صدق النصيحة التي بنيت عليها لزومياته.

---

(١) اللزوم: ٢/٧٦.

(٢) قوله: عوجا على الطلل المحيل للاتنا ... نبكي الديار كما بكى ابن حذام. ديوانه: ص ١١٤.

(٣) اللزوم: ٢/٤٦٧.

(٤) قوله: أصاح ترى برقًا أريك وميضه ... كلمع يدين في حبي مكلل. جمهرة أشعار العرب: ١/١٦٦.

(٥) اللزوم: ٢/٢٠٥.

فعقد الزواج كتاب يخفي – لديه – هلاكًا كالذي حملته صحيفة المتلمس لحاملها، والموت لا يفرق إذا حان الأجل بين جبان كحسان وبين من تجلد وثبت... وخلفية الاعتبار هذه وإن ظهرت في بعض مراثيه السقطية لا تحمل نفس الشحنة الفكرية الأخلاقية التي تحملها في اللزوم لأن بناءها في السقط كان شعريًّا فنيًّا، بينما كان البناء في الديوان الثاني فكريًّا أخلاقيًّا وإن لبس ثوب الصناعة الشعرية، ولهذا الاختلاف بين الغاية الفنية الجمالية للاستزادة في السقط والدرعيات، وبين غايتها الفكرية الأخلاقية في اللزوم، بدا الشيخ في ما جاء به منها في هذا الأخير ميالًا إلى تضمين معاني الأخبار أكثر من معاني الأشعار، لأن أخبار الماضي إخبار عمن هلكوا ورحلوا عن الدنيا، وليس أدعى إلى الاعتبار من النهاية التي تذوقها كل نفس.

II - الذاكرة العلمية وبناء المعنى:

اتفق الخويي والبطليوسي والخوارزمي في تقديمهم لشرح السقط على تذكير القارئ بأن هذا الديوان يضم من الإشارات والنكت العلمية ما يجعل معانيه مستغلقة[1] على غير أهل العلم، وصرح البطليوسي بأن الشيخ أراد أن يري الناس معرفته بالأخبار والأنساب وتصرفه في جميع أنواع المعارف الأدبية والشرعية والفلسفية فصرح بذلك في شعره ولوح، وذهب إلى أن من «تعاطى تفسير كلامه وشعره، وجهل هذا من أمره، بَعُد عن معرفة ما يومئ إليه وإن ظن أنه عثر عليه»[2].

وقد علل شرحه لشعر الشيخ بأنه رأى الناس يخبطون فيه خبط العشواء ويفسرونه بغير الأغراض التي أراد والأنحاء[3]. ولم يخف الخويي شكه في قدرة العلماء أنفسهم على فهم إيماءات أشعاره إذا لم يكونوا ممن درسوا الفلسفة والحكمة[4].

(١) انظر التنوير: ١/ ٤ – ٥، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥، والانتصار: ص ٤٧، وشرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧.

(٢) الانتصار: ص ٤٧.

(٣) نفسه: ص ٥٢.

(٤) انظر التنوير: ١/٥، حيث قوله: «اجتمعت لي أدوات الاستقلال بكشف خفايا أسراره وحل معاقده والتلويح إلى مرامزه، لما اصطبحته من سلافة أفانين العلوم... إذ كنت بدأت بإتقان فن الأدب... ثم ارتقيت إلى علم الشرع... ثم تدرجت إلى أجزاء الحكمة طبيها وعقليها... ومن يؤتى الحكمة فقد أوتي خيرًا كثيرًا، ففطنت لمعاني أبياته التي هي مودعات الحكم مضاهية جوامع الكلم، وما من فن من فنون العلم إلا وفي المدون إشارة إليه...».

والملاحظ – إذا نحن استثنينا إشارة البطليوسي إلى أن الشيخ سلك بهذه الطريقة غير مسلك الشعراء[١] – أن شراح شعره لم يعدوا ذلك عيبًا يحسب عليه أو مزية تحسب له، لكن ابن سنان رغم تلمذته له عد ذلك ضعفًا في الصناعة، لأن من مظاهر الخبرة بمواضع الألفاظ في رأيه «ألا يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم، لأن الإنسان إذا خاض في علم وتكلم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وكلام أصحاب تلك الصناعة»[٢].

ولا يبدو هذا الرأي غريبًا من تلميذ أراد أن يبني شهرته على مخالفة شيخه، فالبحتري الذي استضعف أبو العلاء أعاجيبه[٣]، كان لدى ابن سنان الشاعر الذي فاق القدماء والمحدثين في حسن السبك والحذق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني[٤]، ومن علامات تفوقه لديه أن المعاني في شعره باهرة لا يحتاج إلى الفكر في استخراجها، وهي خصيصة يبعد عنها شعر أبي العلاء بعدًا صريحًا بما يتضمنه من أخذ علمي.

ولم تكن الطريقة التي عابها الخفاجي على شيخه جديدة في الكتابة الشعرية، فبعض ما جاء في شعر أبي نواس[٥] وأبي تمام[٦] وأبي الطيب[٧] ومهيار[٨] وغيرهم... شاهد على أن استقرار المعارف النقلية والعقلية قد زود الشعراء المحدثين بمخزون علمي، يمدهم – مختارين أو غير مختارين – بمعان جديدة لم تكن ميسرة للشاعر

---

(١) الانتصار: ص ٤٧.

(٢) سر الفصاحة: ص ١٦٦.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٤) سر الفصاحة: ص ٧٢.

(٥) انظر قوله يرد على النظام المعتزلي: لا تحظر العفو إن كنت امرءًا حرجًا ... فإن حظركه في الدين إزراء، ديوانه: ص ٧.

(٦) انظر قوله مومئًا إلى مذهب جهم بن صفوان: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جوهر الأشياء. ديوانه: ٣٠/١.

(٧) انظر قوله مستثمرًا أقوال النحاة: إذا كان ما تنويه فعلًا مضارعًا ... مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم. ديوانه: ٩٨/٤.

(٨) انظر قوله: زيدتهم شرفًا وبعضهم ... لأبيه مثل الواو في عمرو. ديوانه: ٣٧٢/٢.

القديم في عصور السليقة الشعرية، وهذا ما يجعل استثمار الذاكرة العلمية خصيصة من خصائص الشعر المحدث.

وإذا كان خلو الشعر الفصيح من المعاني المستقاة من العلوم ومصطلحاتها يفسره تأخر ظهورها إلى ما بعد نزول القرآن الكريم، فإن زهد آخر جيل من الفصحاء في عصر بني أمية في هذه المعاني يعود إلى عامل ثقافي يتمثل في ضيق مفهوم الفصاحة نفسه، فاستشهاد العلماء بالشعر كان مشروطًا بفصاحته وبعده عن الفساد اللغوي، ومن بين أسباب الفساد الاختلاط بالحضر، والحضر يكتبون ويقرأون.

وعندما يشبه الشاعر البدوي مقلة ناقته في استدارتها بحرف الميم[1] أو يصور تأثير الخمرة في مشية السكران بمثل قوله:

تخطُّ رجلاي بخط مختلف

تكتبان في الطريق لام ألف[2]

يكشف ضمنيًّا عن أنه يعرف الحروف وكتابتها فيفتضح أخذه من أهل الحاضرة وتأثره بفساد لغتهم، ويضعف شعره عن أن يكون شاهدًا فصيحًا يدونه العلماء ويحتجون به، ولم يكن الشعراء قبل انتهاء عصور الاستشهاد يرضون لأنفسهم أن ينسبوا إلى فساد السلائق، ولذلك كانوا يتحاشون في أشعارهم المعاني التي يستطيع العلماء أن يستدلوا بها على أنهم فقدوا سلائقهم بتعلمهم القراءة والكتابة وتحصيلهم المعارف من أهل الأمصار، فيشككون في فصاحتهم.

ولم يكن الشعراء المحدثون يواجهون هذه الشبهة لأن العلماء أعفوهم من كلفة إخفاء المعارف عندما رفضوا الاحتجاج بأشعار المولدين، فكان ذلك سببًا في تحرر الشعر من سلطة العلماء ومجاهرة الشعراء بمعارفهم المتنوعة من خلال بناء المعاني الشعرية عليها.

---

(١) انظر قول ذي الرمة: كأنما عينها منها وقد ضمرت ... وضمها السير في بعض الأضا ميمُ: ديوانه ١/٤٢٥.

(٢) انظر خزانة الأدب: ١/٤٩.

ولعل ما اختص به أبو العلاء في استثماره للذاكرة العلمية هو تأصيله فنية المعنى العلمي الشعري من خلال مبالغته في بناء هذا النوع من المعاني، رادًّا بذلك الآراء النقدية التي عابت على أبي تمام وطبقته كلفهم بمضامين العلوم وتحويلهم الشعر إلى حكمة، ومحفزًا ابن الأثير على أن يقول بعده مبطلًا زعم ابن سنان أن الفصاحة في الشعر لا تكون إلا في البعد به عن مصطلحات العلوم وموضوعاتها: «ولكنه شذ عنه أن صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك، فليس له أن يتركه ويحيد عنه لأنه من مقتضيات هذا المعنى الذي قصده»[1].

ويبدو ولع الشيخ بالعلوم ومفاهيمها واضحًا في عنايته الخاصة بمصطلحاتها واستطراده في مختلف مؤلفاته إلى التعريف بها والتأريخ لاستعمالها[2] والمقارنة بين مفاهيمها[3] وبناء ترسله عليها[4]، ولم يكن بناء معاني الشعر على ما أفاده من علوم عصره إلا مظهرًا لهذا الولع.

والواضح من تتبع الشواهد تأثير الذاكرة العلمية في نظمه أنه لم ينس في بناء معانيه الشعرية أي علم من العلوم التي حصلها، بدءًا بالعلوم الشرعية وانتهاء عند الحكمة الفلسفية بعلومها المختلفة.

---

(١) المثل السائر: ٢/٣٥٦.

(٢) انظر مثلًا وقوفه عند مفهوم التضمين والسلسلة والتجميع والحذذ، في الصاهل والشاحج: ص٥٣٧ و٦٩٤، والفصول والغايات: ص ١٣٣ – ٤٤٦.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ٦٤ ب/ تحقيق: ص ١٨٤، حيث يقارن بين مفهوم مصطلح القطع لدى الكوفيين والحال لدى البصريين.

(٤) انظر مثلًا قوله في الفصول والغايات: ص ١٣١: «ألتفت إلى تنويني فأجدها متتابعة كحركات الفاصلة الكبرى ... فارحمني رب إذا صرت في الحافرة كالمتقارب وحيدًا في الدائرة وهجرني العالم هجر النون العجمات».

فقوله في الإبل:

ولـو وطـئـت فـي سيـرهـا جـفـن نـائـمٍ

بـأخـفـافـهـا لـم يـنـتـبـه مـن مـنـامـهِ

وأعـيـس لـو وافـى بـه خـرق مـخـيطٍ

لأنـفـذه مـن ضـمـره وانـضـمـامـه[١]

ينظر في ظاهره إلى قول الخبز أرزي:

نبـتُ مـن الـشـوق فـلـو زُجَّ بـي

فـي مـقـلـةِ الـنـائـمِ لـم يـنـتـبـه

وكـان لـي فـيـمـا مـضـى خـاتمٌ

فـالآن لـو شـئـت تمـنـطـقـت بـه[٢]

لكن المعنى في جوهره مقتبس[٣] من قوله تعالى: [حتى يلج الجمل في سم الخياط][٨٩]، بينما يمتح قوله في بيت السقط:

قُـلْ لـلـذي عـرفـت حـقـيـقـتـهُ بـهِ

إذ لا يـقـامُ عـلـى الـدلـيـلِ دلـيـلُ

من علم المنطق لأنه «يريد أن البرهان لا يحتاج في صحته إلى برهان. ولو لزم أن يكون للبرهان برهان للزم أن يكون لبرهانه برهان ويستمر ذلك إلى ما لا نهاية، وهذا يوجب ألا يكون شيء معلومًا»[٤].

---

(١) س. ز / شروح: ص ٤٩٣ – ٤٩٤.

(٢) العمدة: ٢/٦٤. وفي الوساطة (ص ٤٢٠) غير منسوب: ذابَ فلو زُجَّ بِجُسْمانِه ... في ناظرِ الوَسْنانِ لمْ ينتَبِهْ.

(٣) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٩٥.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٧٤. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٨٧٣.

وبين الكتاب والسنة وعلوم الأوائل يستثمر الشيخ معرفته بأيام العرب[1] وأنسابهم وتاريخهم وأمثالهم[2]، والسيرة النبوية[3] وأخبار الصحابة، وخبرته بصناعة الغناء والموسيقى وما سوى ذلك من المعارف، لكن الملاحظ أنه كان أميل إلى بناء المعاني على مصطلحات علم الفقه واللغة والمعارف الفلكية.

فقوله:

وربَّ ظهر وصلناها على عجلٍ
بعصرها في بعيد الورد لماعِ
بضربتين لطهر الوجه واحدة
وللذراعين أخرى ذات إسراعِ
وكم قصرنا صلاةً غير نافلةٍ
في مهمهٍ كصلاة الكسف شعشاعِ
وما جهرنا ولم يصدح مؤذننا
من خوف كل طويل الرمحِ خداعِ

يصور الرعب الذي ملأ النفوس فجعل المصلين يتممون ويسرون صلاة الجهرية ويصلون أفرادًا لسكوت المؤذن خوفًا، وقد «جمع في هذه الأبيات بين ضرورات الصلاة والوضوء والجماعة والأذان»[4].

ومثل ذلك في تذكر أحكام الفقه إشارته إلى صلاة الكسوف وإيماؤه إلى أن الميت ينزع منه السلاح لأنه ليس من جنس الكفن[5].

---

(١) انظر شروح السقط: ص: ١٩٤٨، ١٩٥٩، ١٩٦٤، ١٩٨٣، ٢٠٠٩، ٢٠١١، ٢٠١٣، ٢٠٢٨.

(٢) انظر قوله مثلًا: واستنت الفصال حتى القرعى. الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦١.

(٣) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٩١٦.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٤٩. وانظر الأبيات في: س. ز/ شروح: ص ٧٤٦ – ٧٤٩.

(٥) قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٥١: أم كنت صيرتهاله كفنًا ... فتلك ليست من آلة الرجم. وانظر: شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٥١.

ويتذكر الشيخ علم النحو فيذكر خفض الحياة ونصبه المطايا على القطع[1]، ويشير إلى أن معشوقته الأعرابية درست نحو السرى بما كان من جر البعير ورفعه[2].

وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن متنه الشعري يمكن أن يكون نواة لمعجم كامل للمصطلحات الفلكية التي تداولها القدماء، وذلك لكثرة ما ذكر من أسماء الأفلاك والأنواء والمنازل والنجوم والكواكب والشهب[3] وقد لاحظ الشراح أنه لم يكن في إفادته من معارفه يكشف عما درسه وحصله فحسب، ولكنه كان يبرهن على معرفته بالدقائق العلمية التي قد تخفى عن العلماء أنفسهم.

فقوله:

مــن مـعـشـرٍ كـجـمـار الـرمــي أجـمـعـهـا

لـيـلًا وفـي الـصـبـحِ ألـقـيـهـا إلــى الـقـاعِ

ينبه القارئ على أنه «كان قد ضرب في الفقه بنصيب، وذلك أن كثيرًا من الفقهاء يتوهمون أن الإفاضة من المزدلفة إلى منىً ورمي جمرة العقبة بعد طلوع الشمس من يوم النحر، والصواب أنهما بعد إسفار القرص من ذلك اليوم، فلذلك جعل أبو العلاء رمي الجمار في الصبح، فلله دره ثم لله دره من نِحرير لا يغيض بحره»[4].

إلا أن هذه الخبرة لم تكن تمنعه من أن يبني المعنى الشعري – إذا ما اقتدت الصناعة ذلك – على أقوال علمية مستضعفة أو منكرة، كقوله راثيًا:

---

(١) قوله: فدونكم خفض الحياة فإننا ... نصبنا المطايا بالفلاة على القطع. س. ز/ شروح: ص ١٣٦٧. والبيت «ملغز عن الخفض الذي يستعمله النحويون. ونصبنا المطايا أي أمتناها... وهو ملغز عن القطع، والكوفيون يسمون قطعًا الذي يسميه البصريون حالًا». شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٦٧.

(٢) قوله: وقد درست نحو السرى فهي لبة ... بما كان من جر البعير أو الرفع. س. ز/ شروح: ص ١٣٤٤. وانظر: الضوء: ورقة ٦٢ ب/ تحقيق: ص ١٧٨.

(٣) كقوله: أبي السبعة الشهب التي قيل إنها ... منفذة الأقدار في العرب والعجم. س. ز/ شروح: ص ٩٥٧. وأوضح في ضوء السقط (ورقة ٣٧ ب/ تحقيق: ص ١١٢) أنه يريد بالشهب السبعة زحل والمشتري والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٥٠. وانظر البيت في س. ز/ شروح: ص ٧٥٠.

خـــافَ غـــدرَ الأنـــــام فـــاســـتـــودع الـــريـــ

حَ سـلـيـلًا تـغـذوه در الـعـهـادِ

فمعنى هذا البيت «أن بعض المفسرين يفسر قوله تعالى: (وألقينا على كرسيه جسدًا) بأن سليمان (عليه السلام) كان يؤثر أن يكون له أولاد فلم يرزق إلا واحدًا، فادعوا له أن الريح حضنته تغذوه در العهاد وهي الأمطار التي يتلو بعضها بعضًا، وأنها ألقته على كرسيه ميتًا، وغير هؤلاء يفسر (ألقينا على كرسيه جسدًا): أي شيطانًا، وقيل ملكًا»[1]. وقد وصف البطليوسي هذا الشعر بأنه «مبني على رواية منكرة جاءت عن بعض المفسرين...»[2].

ويبدو من بعض القصائد أن أبا العلاء كان يراعي في استحضار المعاني العلمية ثقافة المخاطب بالشعر، كما يظهر من بنائه بعض معاني العينية التي أرسلها إلى الأسفراييني على مجموعة من الأحكام الشرعية، «لأن الممدوح كان فقيهًا عالمًا بأحكام الشرع فضمن القصيدة من جنس ما ألفه ردًّا لبضاعته إليه»[3].

لكن مثل هذا الاتفاق يظل محدودًا لأن مختلف الأشعار التي جاء فيها بهذا النوع من المعاني تدل على أن مجيئها كان في سياق فني أو فكري صرف لا علاقة له بأي مخاطب معين، لأن الشاعر كان يرضي بالعودة إلى ذاكرته العلمية في مختلف دواوينه ميله إلى التعبير والتفكير.

إن كثرة المعاني المستمدة من العلوم في منظومه، وتجاوزها ما ورد لدى كل من سواه من الشعراء، تجعله شاعر المعاني العلمية بدون منازع. وقد وقف النقاد المحدثون حائرين أمام هذا الإفراط في استثمار الذاكرة العلمية لأنه لم يأت من شاعر ضعيف أو ناظم متكلف من نظام العصور المتأخرة، فأبو العلاء كان شاعرًا

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٤١ أ/ تحقيق: ص ١٢٠.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٩٩٤.

(٣) التنوير: ١/١٦٢. وانظر تضمينه أحكام لعبة الشطرنج في لامية خاطب بها شطرنجيا: س. ز/ شروح: ص ٢٠٢٨.

حاذقًا وناقدًا خبيرًا بصناعة الشعر وقوانينها، وسلوكه هذا المسلك في أشعاره لا يمكن أن يكون عبثًا عديم المقصد.

وقد ذهب طه حسين إلى أن الشاعر كان يتخذ اصطلاحات العلوم سبيلًا إلى التظرف[١]، وعد غيره[٢] ذلك قدرة فنية على ترويض الشعر لقبول الحكمة والعلم ومهارة في تسخيير العلم للشعر، بينما اعتبر شوقي ضيف ذلك الإسراف تكلفًا لا يفصح عن أي جمال فني سوى التعقيد[٣]، حتى أن من يقرأ لزومياته - في رأيه - يشعر بأنه يقرأ في كتاب ثقافة لا في ديوان شعر[٤]، وكان الأحرى في رأي الناقد أن يبتعد أبو العلاء بشعره عن هذه القيود الثقافية العارضة.

ويبدو أن هذا النقد مبني على خلط بين وجهين لاستعمال المعاني العلمية في النظم: الوجه الفكري والوجه الشعري.

فإذا كان ضيف يعيب على الشيخ أنه جعل ديوان اللزوم كتاب ثقافة لا ديوان شعر، فإن ما عابه عليه هو نفسه ما سعى الشيخ إلى تحقيقه، لأنه أنبأ القارئ في مقدمته بأنه نظم مبني على الصدق، والصدق لديه نقيض للشعر.

فاللزوم ديوان فكري، وإذا كان قد أثقله بالاصطلاحالت والمقولات الفلسفية فلأن «ذلك حقها الفطري إذ الفلسفة هي المقصود بتأليف الكتاب»[٥]، ولم يكن كذلك شأن السقط والدرعيات.

إن تأثير الذاكرة العلمية بكل مشاربها كان واضحًا في اللزوم وضوحه في الديوانين الآخرين، لكن الغاية من استثمارها فيها لم تكن واحدة، فقوله في اللزوم[٦]:

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٨٤.
(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٣٩.
(٣) الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٤٠٥.
(٤) نفسه: ص ٤٠٥.
(٥) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥.
(٦) انظر على التوالي: ٢/٢٦٩ و٥٧٧.

مفعولُ خيركَ في الأفعال مفتقدٌ
كما تعذرَ في الأسماءِ فعلولُ

أو:

بتَّ كالواو بين ياءٍ وكسرٍ
لا يلام الرجال إن يسقطوني

لا يختلفان من حيث المشرب العلمي عن قوله في السقط:

تلاق تفرى عن فراق تذمه
مآق وتكسير الصحائح في الجمع[1]

لكن المتلقي يحس بأن نفس المعنى العلمي في بيت السقط مختلف بشعريته عن النفس النظمي الفاتر الذي يصاحب المعنيين اللزوميين، ويعود هذا الاختلاف إلى أن بناء المعنى العلمي في السقط والدرعيات ذو مقصد فني تعجيبي، بينما هو في اللزوم تذكير وعظي المقصد.

ولإحساس القراء باختلاف المقصدين أعجبوا بما صاغه من معان علمية شعرية في نظمه المجود، ولم يحاسبوه على ما صاحب ذلك من غلو قارب الإحالة أحيانًا، لأنهم كانوا يعلمون أن الكذب الشعري هو المحرك الفني لتلك المعاني المغالية[2]. أما معاني اللزوميات فقد تجاوزوا وجهها البياني إلى دلالتها الفكرية العقدية، فحاسبوه عليها لأنه صرح في تقديمه لها بأنه بناها على الصدق.

وقد وجد الشيخ نفسه مضطرًا - لرد التهمة - إلى إفراغ بعض المصطلحات العلمية من مفاهيمها الاصطلاحية وحملها على الدلالة اللغوية متنكرًا للمعنى العلمي

---

(١) س. ز / شروح: ص ١٣٣٥.

(٢) من ذلك قوله: ولولا قولك الخلاق ربي ... لكان لنا بطلعتك افتتان. س. ز/ ش: ص ١٩٩، فهو يقصد أن المخاطب لو لم يعترف بأنه مخلوق لظن الخالق، و«هذا مبني على ما نقل من أن الله تعالى خلق آدم على صورته». ش. خ/شروح: ص١٩٩.

الذي حوسب عليه، كما يتضح من قوله مفسرا دلالة مصطلح القدم في أحد أبيات اللزوم[1]: «ما خلت هذا المتكلم يفرق بين الخطأ والصواب، ولا يميز الحق الواضح من الأباطيل، وما الذي أنكره من القول للنجوم إنها قديمة، أفما علم أن العرب وغيرهم مجمعون على أن يقولوا: فلان أقدم من فلان وإن كان قبله بيوم فما زاد، وقال أبو حية النميري:

ألا ربَّ يــومٍ لــو رمــتـنــي رميـتـهـا
ولــكــن عــهــدي بــالــنــضــال قــديمُ

أفحسب هذا الضال أن النميري يدعي أن عهده بالنضال قديم مثل قدم الله تعالت كلمته، وقال ابن أبي ربيعة:

حــســد حُــمِّــلــنــه مــن شـأنــهــا
وقــديمًــا كــان فــي الــنــاس الحــســد

أيظن أن الشاعر أراد به القدم الأزلي»[2].

إن المتلقي الذي يقف عند قول الشيخ:

حـبـسـت كـتـاب الـعـين فـي كـل وجـهـةٍ
فـخـذ حــذرًا مــن تـرجـمـان المـفـجـعِ[3]

وقوله:

لـغـيـري زكــاةٌ مــن جـمــالٍ فــإن تـكـن
زكــاة جــمــال فــاذكــري ابــن سـبـيـل[4]

(١) قوله: يا شهب إنك في السماء قديمة ... وأشرت للحكماء كل مشار. اللزوم: ١/ ٥٨٣.
(٢) زجر النابح: ص ١٥٢.
(٣) اللزوم: ٢/١٣٧.
(٤) س. ز / شروح: ص ١٠٤١.

يدرك أن البيتين جميعهما ثمرة لخصوبة ذاكرته العلمية، لكنه يحس من النفس الذي يصاحب بناء معنييهما العلميين أن الشعرية فاترة في الأول لنزعته الوعظية وقوية في الثاني لنزعته التعجيبية، فيستبعد أن يكون أولهما سقطيًّا والثاني لزوميًّا.

لقد استثمر الشيخ ذاكرته العلمية في نظمه، لكنه نحا بها في السقط والدرعيات منحى شعريًّا لأنه جعلها استزادة تحسن الكلام، ونحا بها في اللزوم منحى فكريًّا لأنه جعلها توضيحًا لمقصده، فَتَفَاوَتَ النظم رغم أن المعاني العلمية كانت مستمدة من نفس المخزون المعرفي.

وإذا كان التكلف قد بدا واضحًا في ما جاء منها في اللزوميات فإن حرصه في شعره المجود - كباقي شعراء التبادي - على أن يوفر لصناعته الانسجام الفني الذي يخفي تسلل المعنى العلمي إليها ويسهرها في السبيكة الشعرية قد جعل المتلقي وهو يشغل بشعرية التعجيب لا ينتبه إلى وجهها العلمي فضلًا عن أن يجدها متكلفة مستثقلة.

ثانيًا - صناعة المعنى:

تتفاعل الذاكرة الشعرية/ العلمية والخبرة والغريزة الشعرية وتتكامل فتكسب صاحبها شاعرية خاصة به تتجلى في قدرات فنية متنوعة من بينها القدرة على صناعة المعنى من خلال تشكيلها تشكيلًا تتحرك به بين أطراف منطقية فنية مختلفة تحركًا تسمح له بأن يلعب داخل حقل الدلالات لعبة التكرير والاختراع، والصحة والمبالغة والإغراب، والتصريح والتعمية، والغموض والاحتمال، والإفادة والتخييل والتعجيب ليكسب النظم شعرية لا تغني عنها شعرية الايقاع والنغم ولا شعرية الجمل.

وإذا كان الشيخ قد أولى البناء الايقاعي النغمي والجمل الشعرية من العناية ما أثبت به أنه ليس شاعر معان فحسب، فإن عنايته بالتشكيل الفني للمعاني جعلته يثبت أيضا أنه ليس شاعر ألفاظ فحسب، ولكن شاعر ألفاظ ومعان كما وصفه الخويي[1].

---

(١) انظر التنوير: ١/ ٤.

I - من المطروق الشائع إلى المخترع الطريف:

كان من بين ما أعجب به الشيخ في شعر الأمير ابن أبي حصينة المعاني المخترعة[1] والأغراض البعيدة المبتدعة، لكن حمد الاختراع في الشعر لا يعني أن النموذج المستجاد منه هو ما بني كله على اختراع المعاني، لأن الأخذ بهذا الحكم يفرض أن يكون كل شاعر مستقلًا بمعانيه الجديدة وأن يكون كل ديوان مبنيًّا على معان لا يتضمنها غيره، ولم يزعم أي ناقد ولا أي شاعر أن هذا متأت، فالاختراع سمة محدودة في الأشعار تبرز بنقيضها أي بالتكرار واستهلاك المعاني المطروقة.

ويعد تكرار المعاني في الكتابة الشعرية منزلة تتوسط بين الأخذ والسرقة وبين التوليد والاختراع وإذا كان المطروق الشائع من المعاني يختلف عن المخترع بكونه نقيضا له، فإن اعتماد بعض أنواع الاختراع على التوليد والتلفيق يجعل المعنى المطروق الأساس الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر أحيانًا للوصول إلى المعنى الجديد.

وإذا كان الأخذ والسرقة يعتمدان على الخفاء فإن ابتذال المعاني المطروقة بالاستعمال المتكرر يجعلها من الشائع المشهور[2] الذي يتداوله الشعراء باعتباره «لعبة دلالية» مشتركة لا يستغني عنها أهل النظم، والمجيء بما لاغنى عنه لا يوقع الشاعر في شبهة السرقة.

والرجوع إلى الأبواب التي بنيت عليها الحماسات وديوان المعاني للعسكري وكتاب الزهرة للأصفهاني ونظائرها، يكشف عن أن الغاية من تأليفها لم تكن إلا تزويد الشاعر الناشئ بما يحتاج إليه من معان لبناء الأغراض الشعرية التي يتعاطاها.

ويظهر أن الشيخ كان يملك خبرة نقدية واسعة ودقيقة بالمعاني الشعرية وتاريخ تداولها بين الشعراء وحدود استعمالهم لها، فالطائي قد جعل الهم في بعض الأبيات

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

(٢) انظر المثل السائر: ٣٦٣/٢.

ضيفًا ينزل عليه، وهذا لدى الشيخ «معنى يتكرر في أشعار العرب، يجعلون للهم قرى»[1]، وشبه الموصوف بالحية، وقد «جرت عادة الشعراء بأن يشبهوا الرجل الشديد بالحية»[2]، وجعل عدوه مثل الكلب النابح، و«هذا كلام يستعمل كثيرًا فيشبه الرجل الخسيس يتكلم في الشريف بالكلب النابح»[3].

ومثل ذلك في الشيوع وصف الشعراء الغار بطيب الرائحة[4] وتشبيههم الإنسان بالنبت والغصن.

وقد يكون المعنى متداولًا بين الشعراء، لكن كثرته في ديوان شاعر بعينه تجعله كالمختص به لاشتهاره به، كقول الطائي يصف تعلل المسافرين بشعره:

شـــرابًـــا عـظـمـه لـلـشـرب شــربُ
وســـائـــره ارتـــفـــاقٌ لـلـرفـاقِ

فقد «كثر هذا المعنى في شعر الطائي وفي شعر غيره»[5].

والإحاطة بالمعاني المترددة في الشعر كانت تعد كما أوضحت سبيل الشاعر المبتدئ إلى حذق صناعة المعنى، وقد كانت أيضًا سبيل الناقد إلى تذوق الأشعار ونقدها وتمثل مذاهبها المختلفة.

فقول أبي تمام[6] في أحد أبياته يصف أكل الظبية: «سافت» يعني «شمت»، لأنها تشم أولًا ثم تأكل، و«الأشبه أن يكون «سفت» لأن الشعراء كذا يذكرون...»[7].

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٣١٤. والمقصود قوله: ورأيت ضيف الهم لا يرضى قرى.... ش. د. أبي تمام: ١/٣١٤.

(٢) نفسه/ نفسه: ١/ ٣٢٦. والمقصود قول الطائي: وحية أفعوان لِصْب..... ش. د. أبي تمام: ١/٣٢٦.

(٣) نفسه/ نفسه: ١/٣٥٠. والمقصود قوله:...... زئيره واغلًا في أذن نابحها. ش. د. أبي تمام: ١/٣٢٦.

(٤) نفسه/ نفسه: ٢/٤٢٧.

(٥) نفسه/ نفسه: ٢/٤٢٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٦) قوله: حتى إذا ضرب الحريف رواقه ... سافت برير أراكة وكباثا. ش. د. أبي تمام: ١/٣١٣.

(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٣١٣.

ومثله «يخفه» في بيت للبحتري[1]، فقد «كان في النسخة «يحقه» وهو تصحيف، وإنما المعنى «يخفه» أي يجعله خفيفًا، وهذا معنى يتكرر كثيرًا، والمعنى أن تساوي الناس في الموت يسلي المفجوع»[2].

ويفسر بعض النقاد «أشكته» في بيت لأبي تمام[3] بأحوجته إلى الشكية، و«حمله على إزالة الشكاية أحسن في حكم الشعر، لأن المراد أنه يصبر على النكبات فيُعْقِبُ صبرُه خيرًا ونجحًا، وهذا المعنى يتردد في شعر لطائي وغيره»[4].

وتقترن هذه المعرفة لدى الشيخ بتتبع دقيق لتاريخ استعمال المعنى الشعري وتداوله، فالشعراء لديه اعتادوا في القديم تشبيه[5] الرئيس بحية الوادي وحية الجبل، واعتادوا في الجاهلية والإسلام[6] الدعاء على الغراب ولعنه، وربط الهم بالقرى والضيافة معنى «متكرر في الشعر العتيق والمولد»[7].

و«شعاع الرأي» بفتح الشين في بيت للطائي[8] هي الرواية الصحيحة أي متفرقة، ويدل على ذلك قوله: «جمعت»، ومن روى «شعاع» بالضم فهو معنى صحيح لدى الشيخ، لكنه يظن أنه «ولد بعد موت الطائي»[9].

إن مجيء الشاعر بما تعود أمثاله استعماله من المعاني المطروقة المبتذلة لا يعد لدى الشيخ عيبًا، لأن المخترع إنما يتميز بمخالفته لها، لكن ورود هذا التكرار في القصيدة الواحدة يعد لديه من مظاهر البعد عن الجودة في صناعة المعنى.

---

(١) قوله: عبء توزعه الأنام يخفه ... ألا تزال تصيب فيه شريكا. ديوانه: ١٥٧٧/٣، وعبث الوليد: ص ١٦٣.
(٢) عبث الوليد: ص ١٦٣.
(٣) قوله: ولربما أشكته نكبة حادث ... نكأت بباطن صفحتيه ندوبا. ش. د. أبي تمام (رواية أبي العلاء): ٥٦٣/٤.
(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٣/٤ - ٥٦٤.
(٥) نفسه/ نفسه: ٣١/٤.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٣٤٧.
(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٥٦/٢.
(٨) قوله: جمعت شعاع الراي ثم وسمته ... بحزم له في كل مظلمة فجر. ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤.
(٩) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤.

فقول الطائي في بعض شعره[1]: «نجيع الدماء» يحتمل في رأي الشيخ[2] وجهين، أحدهما أن يُدَّعى له أن قتله أعداءه يغنيه عن شرب الماء لأنه يشفي غليله به، والثاني «وهو أجود أن يكون النجيع ها هنا من قولك ماء ناجع ونجيع إذا كان يصلح عليه بدن الشارب. ويحسن هذا الوجه لأن القصيدة قد مر في أولها «النجيع» في معنى الدم، فتكون هذه الكلمة مخالفة لتلك»[3].

وقد رد ابن المستوفى قول الشيخ واصفًا تعليله بأنه بعيد، لأن «النجيع في أولها وليس في القافية فيجعل هذا مخالفًا لأجل الايطاء»[4].

وكلامه هذا لا يحمل إلا على الرغبة في مخالفته الشيخ كعادته، لأن أبا العلاء لم يقصد تجنب عيب الايطاء، ولكنه قصد أن الأحسن باللفظة إذا تكررت في أبيات القصيدة أن تكون من حقول دلالية مختلفة تجنبًا لتكرار نفس المعاني في المنظومة الواحدة، ويؤكد ذلك خلو أشعاره من مثل هذا التكرار، إلا أنها مليئة بالمعاني الشائعة التي تعود الشعراء المجيء بها. فقد جعل الممدوح غيثًا للشعراء لإنعامه عليهم[5]، و«هذا المعنى كثير متردد في الشعر»[6]. ووصف ملازمة الوحوش لخيول الممدوح الشجاع[7]، و«هذا معنى كثير مطروق»[8].

ومثل ذلك في الشيوع تشبيه الرسوم بالكتابة[9]، وتشبيه عيون المعشوقات وأجفانها بالسيوف وأغمادها وجعلهن تبارزن قلوب العاشقين بها[10]، وإشراك الريان والعطشان في غريزة الافتقار إلى الماء[11].

---

(١) قوله: معرسه في ظلال السيوف ... ومشربه من نجيع الدماء. ش. د. أبي تمام: ٤/٢١.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/٢١ – ٢٢.

(٣) نفسه/ نفسه: ٤/٢٢.

(٤) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٤/٢٢/ الهامش ١.

(٥) قوله: ياغيث فهم ذوي الأفهام إن سدرت ... إبلي فمرآك يشفيها من السدر. س. ز/ شروح: ص ١٦٣.

(٦) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٣.

(٧) قوله: وأشبعت الوحوش فصاحبتها ... كأن الخامعات لها مهار. س. ز/ شروح: ص ٨١٩.

(٨) شرح البطليوسي: ص ٨١٩.

(٩) س. ز/ شروح: ص ١١١٧، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١١٨.

(١٠) س. ز/ شروح: ص ١١٢٩، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٢٩.

(١١) س. ز/ شروح: ص ٨١٤، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨١٥.

ولم يكن الشيخ يراعي في مجيئه بالمعاني المطروقة أن يكون المعنى مما لم يبتذله الشعراء بكثرة الاستعمال، ولذلك نجد الخوارزمي يقول في شرحه لبيت السقط:

من الجيادِ اللواتي كان عودها
بنو الفصيص لقاء الطعنِ بالثغرِ

«هذه كناية عن إقدامها في الحرب، وهذا معنى بالت عليه ثعالب الابتذال»[1].

وتقترن إفادته من المعاني المطروقة عادة بعدم التكرار لأنه يكتفي باستعمالها مرة واحدة ولا يرددها، لكن بعض المعاني في أشعاره تتميز بكونها مما يتكرر في شعره وفي شعر غيره على السواء، ومن ذلك قوله:

ومنهلٍ ترد الجوزاء غمرته
إذا السِّماكانِ شطر المغرب اعترضا

فقد «أولع بهذا المعنى فكرره في مواضع من شعره كقوله:

تبيتُ النجومُ الزهرُ في حجراتِهِ
شوارع مثل اللؤلؤ المتبددِ..»[2]

وقد ذكر نحو ذلك العجاج وأَكْثَرَ المحدثون منه[3].

وتختص بعض معانيه الشعرية بأنها في الحين نفسه طريفة ومطروقة، لأنها تجمع بين كونها مما لم يتداوله الشعراء وكونها من المتردد الشائع في أشعاره أو مؤلفاته. فقوله:

وكائنٍ قد وردت بها غديرًا
وللمهجات بالري ارتهان

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٤٨، وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٦٦٠. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٦٦٠.
(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٦٠ -٦٦١. وانظر أيضا: ص ٦٢٦.

بــه غــرقــى الــنــجــوم فــبــين طــافٍ

وراسٍ يــســتــســرُّ ويــســتــبــانُ

يعني أن الممدوح يسري إلى أعدائه فيرد بخيله الغدران والنجوم مشرفة عليه، و«قد كرر هذا المعنى في مواضع من شعره»[1].

ويعد هذا النوع من التكرار المقصور على معانيه الخاصة استثمارًا لما يمكن أن يسمى بالذاكرة الشعرية المغلقة، وهي ذاكرة تبنى على اختراع المعنى ثم الرجوع إليه لإعا دة استعماله وترديده في القصائد الأخرى، وفي غير الشعر من المصنفات أحيانًا.

فتصويره السيل في تشبيهه الدرع بالماء معنى غير عزيز في شعره[2]، وقوله في بعض كلامه: «وما زال شوقي في القوة كهلًا وفي النماء والزيادة طفلًا»[3] لا يختلف عن قوله:

فــلا زلــت بــــدرًا كــامــلًا فــي ضــيــائــه

عــلــى أنــــه عــنــد الــنــمــاءِ هــــلالُ[4]

ومثل هذه المعاني المستمدة من معانيه المخترعة كثيرة في شعره[5].

والملاحظ أن تكرار المعاني ظاهرة تطرد في كل ما وصل إلينا من منظومه، لكن إدراك المتلقي لها يختلف باختلاف المقصد من النظم، فالتكرار في أشعاره المجودة خفي لا يدرك إلا بالخبرة والتأمل، لأن الشيخ بنى فيها المعاني المترددة بناء تتباين ألفاظه وسياقاته، وأقصد باختلاف السياق أن نفس المعنى قد يرد في مقطع مادح، ثم

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢١٠. وانظر البيتين في: س.ز/ شروح: ص ٢٠٩.

(٢) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٧٥. وانظر قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٧٤: ووضعي لها حد الشتاء وسيلها ...

(٣) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٠٦٥.

(٤) س. ز / شروح: ص ١٠٦٥.

(٥) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٩١٨، ١٩٢٢، ١٩٢٣، ١٩٣٠، ١٩٣٨، ١٩٥١، ١٩٥٤، ١٩٥٩، ١٩٦٣، ١٩٦٦، ١٩٦٨، ١٩٦٩، ١٩٩١، ٢٠١٤.

يرد في قصيدة أخرى في مقطع غزلي أو فخري... دون أن يكون ذلك مخلًا بالدلالة، لأن الغاية من صناعة المعنى ليست الإفهام والإفادة.

أما اللزوميات فالتكرار فيها جلي صريح، وبعض النقاد[١] يعد ذلك مظهر تقصير فيها، إلا أن مؤاخذته على التقصير في ما اعترف هو نفسه بقصوره[٢] يعد لغوًا نقديًّا، لأن الغاية من بناء معاني ديوان الصدق لم تكن فنية تعجيبية ولكن وعظية تنبيهية، وتنبيه الغافلين يقوم على الإفهام والإفادة، والتكرار سبيل المفهم إلى ذلك[٣].

ومن بين ما ساعد على «افتضاح» المعاني المكررة في لزومياته قيدان ألزما الشيخ بهما نفسه: أولهما البعد عن أغراض الشعر المألوفة وأكاذيبه الفنية والتقيد بموضوعات أخلاقية واعظة، والثاني لزوم ما لا يلزم في بناء القوافي وتكلف المجيء بها على كل الحركات ومع كل الأوزان الخليلية.

فالقيد الأول فرض عليه التحرك داخل حقل دلالي محدود تتجه كل معانيه نحو معنى كبير هو الفضيلة والخير، ولذا لم يكن له بد من أن يقصي كل ما لا يفيد هذا المعنى الكبير ويقتصر على التحذير من الدنيا وغدرها والتذكير بالثواب والعقاب وذم تسلط الغرائز على النفوس، وعلى التأمل في حكمة الخالق وسفه المخلوق وما أشبه ذلك.

والتقيد بهذه الموضوعات المحدودة في ديوان التزم فيه الناظم في بناء القوافي بركوب كل حروف المعجم، كان يجعل تكرار المعاني ضرورة لا مفر من اللجوء إليها.

أما القيد الثاني فقد فرض عليه أن يلتجئ إلى نفس الألفاظ والوحدات المعجمية للتمكن من تغيير حركات القوافي أو أوزان اللزوميات في كل باب من أبواب الديوان.

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٩٨.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩، حيث قوله: «وأضيف إلى ما سلف من الاعتذار أن من سلك في هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به النظام لأنه يتوخى الصادقة ويطلب من الكلام البرة».

(٣) كما أوضح ذلك في قوله: يكررني ليفهمني رجال ... كما كررت معنى مستعادا. س. ز/ شروح: ص٥٦٣.

وترديدها كان يلزمه – لتعذر الكذب الفني وضيق الحقل الدلالي – بتكرار نفس المعاني، كما يتضح من لزومه الفاء والراء في القافية وانتقاله من الكامل إلى المتقارب في قوله[1] عن النسك الزائف:

وأعــد قـص الـظـفـر شـيـمـة نـاسـكٍ

والـهـنـد بـعـد مـطـيـلـة أظـفـارهـا

وقوله:

نَـقَـلِّـمُ لـلـنـسـك أظـفـارنـا

وطـولـت الـهـنـد أظـفـارهـا

ويبدو الشيخ في بعض لزومياته كأنه يحتال بتغيير العلاقات الدلالية لإخفاء التكرار عندما يقع في القوافي الموحدة الروي، ورغم ذلك يظل التكرار غير خفي كما نجد في قوله[2]:

أغـنـى الأنـام تـقـيٌّ فـي ذرى جـبـلٍ

يرضى القليل ويأبى الوشي والتاجا

وأفـقـر الـنـاس فـي دنـيـاهـم مـلـكٌ

يضحي إلى اللجب الجرار محتاجا

وقـد عـلـمـت المـنـايـا غـيـر تـاركـةٍ

لـيـثًـا بـخـفـان أو ظـبـيًـا بـفـرتـاجـا

وقوله:

لـكـون خـلـك فـي رمـسٍ أعـزّ لـه

مـن أن يـكـون مـلـيـكًـا عـاقـد الـتـاجِ

المـلـك يـحـتـاج الأفًـا لـتـنـصـره

والمـيـت لـيـس إلـى خـلـق بمـحـتـاجِ

---

(١) انظر على التوالي: اللزوم: ١/٥١١ و٥١٨.

(٢) انظر على التوالي: نفسه: ١/٢٦٤ و٢٦٨ و٢٧٠.

وقوله:

ما عاقدُ الحبل يبغي بالضحى عضدًا

إلا كصاحب ملك عاقد التاجِ

وما رأينا صروف الدهر تاركةً

ليثًا بترج ولا ظبيًا بفرتاجِ

العيش أفقر منا كل ذات غنًى

والموت أغنى بحق كل محتاجِ

ومثل هذا التحايل لإخفاء تكرار المعاني كثير في لزومياته[1].

ويرجع عمر فروخ تردد نفس المعنى في عدة لزوميات إلى كونها نظمت في أوقات متفاوتة[2]، وقد يكون ذلك صحيحًا، لكننا لا نعد هذا التكرار المفضوح تحولًا في تصوره لصناعة المعنى الشعري مرتبطًا بنظم اللزوم، فمعاني هذا الديوان جاءت لتفيد لا لتخيل وتعجب.

ولاختصاصه بالإفادة كانت المعاني المخترعة فيه جد قليلة، وقد أحصى الجندي[3] منها عدة نماذج كقوله:

ولو يرجى مع الشركاء خيرٌ

لما كان الإله بلا شريك[4]

---

(١) قارن مثلًا قوله: كم أحرز المال المقيم بجده ... وسعى الحريص فعاد غير ممول. اللزوم: ٣٤٩/٢. بقوله: لا تطلبن بآلة لك رفعة ... قلم البليغ بغير حظ مغزل. خزانة الحموي: ص ٤٣٥.

(٢) انظر حكيم المعرة: ص ٦٨ – ٦٩.

(٣) انظر الجامع في أخبار أبي العلاء: ص ١٢٢٢.

(٤) اللزوم: ٢٤٢/٢. ومما ذكره من معانيه المخترعة قوله:
كتجاور العينين لن تتلاقيا ... وحجاز بينهما قصير جدار. اللزوم: ٥٩٤/١.
وقوله: ورأيت شر الجار يشمل جاره ... كرحى الفم انتزعت بذنب المقول. اللزوم: ٣٤٩/٢.

لكن الأثر الفني لهذا الاختراع يظل ضعيفا في اللزوم لأنه لم يرد لغاية شعرية جمالية، ولكن لغاية حجاجية وعظية، أما شعرية معانيه المخترعة فتظهر في أشعاره المجودة أي سقطياته ودرعياته.

إن الابتكار والابتداع في الشعر - لدى أبي العلاء - باب لا يسده تأخر زمان[1] الشاعر إذا ما سلمت غريزته واتسعت خبرته بالصناعة، ولم يكن شغفه بشعر أبي تمام إلا إعجابًا بمعانيه المبتدعة الطريفة[2] وقد أثبت بما ولده وابتكره أنه قادر رغم كونه الأخير زمانه على المزاوجة بين استثمار الذاكرة الشعرية وابتداع الطريف المخترع من الدلالات الشعرية، والمجيء بما لم تستطعه الأوائل من التشبيهات والصور.

وقد اعترف له معظم النقاد القدماء[3] بالتبريزفي توليد المعاني الشعرية، لأنه سلك فيها مسالك فنية لطيفة تفرد بها دون غيره من فحول الشعر وحذاقه.

وقد صارت طريقته في توليد المعاني واختراعها نموذجًا مجسدًا لمفاهيم بعض المصطلحات البديعية التي ذكرها المتأخرون[4] كحسن الاتباع والتلفيق.

ويتضح بتتبع المعاني المبتكرة في شعره المجود أنه كان يعتمد على أساليب فنية مختلفة للوصول إلى الطرافة يمكن تلخيصها في: المناقضة والعكس، والتوليد والاختراع الصرف.

وتقوم الطريقة الأولى على طرافة المخالفة ونقل المتلقي مما تعود سماعه إلى معنى يستمد جدته من مناقضة المعتاد كقوله راثيا أباه:

فليتكَ في جفني موارى نزاهة

بتلك السجايا عن حشايا وعن ضبني

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٣.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٩٥ - ١٩٩ و١١٦ - ١٣٦.

(٤) انظر تحرير التحبير: ص ٤٨١، والعمدة: ٢/٢٨٩، والمطرب من أشعار أهل العرب: ص ٥٩.

فقد نزهه عن أن يكون في حشاه «لأن الحشا موضع الأقذار، وكأنه أراد أن يناقض من تقدم من الشعراء لأن من شأنهم أن يصفوا أن أحبتهم في أحشائهم كما قال أبو الطيب: (فإن تك في قبر فإنك في الحشى...) وكما قال الرضي: (..لصيرت أحشائي لأعظمه قبرا»)[1].

ومن عادة الشعراء أن يعبروا عن النوال الوفير الذي ينتظرهم من خلال البرق الذي يلمع داعيًا إياهم إلى حيث جود الممدوح[2]، لكن الشيخ يكسب هذا المعنى المطروق طرافة بعكسه وجعل البرق يتظاهر بالنوم ولا يلمع مؤنسًا الشاعر وصحبه من النوال، فلما ناموا راح يستدعي الأباعد:

تناعسَ البرقُ أي لا أستطيع سرى

فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا

كأنه غارَ منا أن نُصاحبه

وخافَ أن نتقاضاك المواعيدا[3]

والملاحظ أنه يحقق هذه الطريقة أحيانا بعكس معانيه المخترعة نفسها، فهو يشبه مثلا الهلال بالمخلب في قوله:

واهجم على جنح الدجى ولوَ انه

أسدٌ يصول من الهلال بمخلبِ[4]

ثم يعود إلى نفس المعنى في قصيدة لاحقة فيعكس الصورة مشبها مخلب الأسد بالهلال:

وقد وطئَ الحصى ببني بدورٍ

صغارٍ ما قربنَ من التمامِ[5]

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٩٣٧. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٩٣٦.

(٢) كقول بعضهم: وما زال برقك لي داعيا ... هلم لرفد وواد خصيب. انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٠٩٩.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٠٩٨.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١١٣٢.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٤٤٠.

أما التوليد فقد كان الطريق التي برهن بها الشيخ على أن الشاعر الحاذق يستطيع أن يستخرج المعنى الطريف من المعنى المطروق نفسه، وقد يكون المعنى الأسبق في ظاهره نهاية وغاية في التصوير لا توحي بأي معنى يولد بعدها، لكن الشيخ بحسه الشعري اللطيف يجد فيه تنبيها على معان أخرى تكمن طرافتها في تولدها من صور يعرفها كل الشعراء، فصورة الليل وهو يخلع حلي النجوم خوفا من لصوص البلاد التي يمر بها، في قوله:

أو ما رأيت الليل يلقي شهبه

حتى تجاوزها بحلة عاطلِ

معنى في غاية الطرافة، إلا أنه مولد من معنى آخر نبهه عليه[1] شعر لأبي الطيب[2].

ومثل ذلك قوله:

إذا سميته في أرض جدب

نزلتَ وكل رابية خوان

فالمنبه عليه قول أبي الطيب:

كأنا أرادت شكرنا الأرضُ عنده

فلم يخلنا جو هبطناه من رفد[3]

ويتبين من مخترعاته المولدة من معاني غيره أنه كان يمتلك خبرة واسعة بأساليب التوليد الشعري، فاستجابته الفنية للمعاني المنبهة كانت تختلف وتتنوع بتنوع القصائد فتتعدد لذلك الطرائق التي يبني عليها معانيه المولدة.

---

(١) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧٣٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: كأن نجوم الليل خافت مغاره ... فمدت عليه من عجاجته حجبا. ديوانه: ١٩٥/١. وكذا قوله: يرمي النجوم بعيني من يحاولها ... كأنه سلب في عين مسلوب. ديوانه: ٢٩٩/١.

(٣) انظر ديوانه: ١٦٦/٢، وشرح البطليوسي / شروح: ص ٢٢٢. وانظر بيت السقط في: س. ز / شروح: ص ٢٢٢.

ومن هذه الطرائق إعادة بناء المعنى السابق وصياغة عناصره صياغة جديدة تكسبه طرافة تنسي الأول، فقد وصف ابن المعتز الثريا فأحسن[1]، ونظر أبو العلاء إلى نفس المعنى فولد منه صورة الثريا وهي تبتهج لشبهها قرط الحبيبة:

قريطية الأخوال ألمع قرطها

فسر الثريا أنها أبدًا قرط[2]

ومنها الزيادة على المعنى المطروق زيادة تخرجه من الشيوع والابتذال إلى طرافة يلبس بها لباس الجدة ويستعيد تأثيره التعجيبي، فالشعراء قبله كانوا يكثرون من تشبيه الدموع بالمطروالغمام، وقد سلك مسكلهم في قوله:

فمن الغمائم لو علمت غمامة

سوداء هدباها نظير الهيدب

لكن الزيادة التي زادها من تشبيه هدب العين بهيدب السحاب، لا يحفظ فيها النقاد شيئًا لأحد المتقدمين[3].

وقد لاحظ بعضهم أن زياداته على معاني الشعراء السابقين تقترن بتفوقه عليهم وتغطيتهم على ما ذكروه، كقوله:

كأن بيوته الشهب السواري

فكل قصيدةٍ فلكٌ مدارُ

ومقصوده أن القصائد في سيرورتها تشبه الأفلاك، وقد «ذكر الشعراء نحو هذا المعنى، ولكنهم لم يبلغوا هذا المبلغ»[4].

---

(١) قوله: في الشرق كأس وفي مغاربها ... قرط وفي وسط السماء قدم. انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦١٤

(٢) س. ز / شروح: ص ١٦١٣. انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦١٤.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٢٦. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٢٥.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨١١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٨١١.

وقد تكون هذه الزيادة على معنى اخترعه غيره فتكون حينذاك لدى النقاد نوعًا من حسن الاتباع[1]، وقد كان أبو العلاء لديهم ممن حذقوا هذا الفن[2].

ويذكر النقاد من طرائقه في التوليد الالتقاط والتلفيق، وهو أن ينشر الشاعر «المعاني المتقاربة ويستخرج منها معنى مولدًا يكون فيه كالمخترع، وينظر به إلى جميع تلك المعاني فيقوم وحده مقام جماعة من الشعراء، وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته»[3].

وقد عدوا الشيخ من البارعين في هذه الطريقة[4]، ويتضح من وقوف النقاد القدماء عند معانيه المولدة أنهم كانوا يحارون أمام قدرته على تقديم المعنى المولد في صورة المخترع الذي لم يسبق إليه، فيترددون في الجزم بأنه جديد غير معروف أو مولد من غيره، ويصفونه بأنه «غير معروف» معروف.

فالبطليوسي يصرح بأنه لا يحفظ في تشبيهه هدب العين بهيدب السحاب لغير أبي العلاء من الشعراء، ثم يصف نفس المعنى بأنه مضمن في تشبيهاتهم مفهوم من فحوى عباراتهم، فقد جعل أبو الطيب الدموع في بيت له[5] سوائلًا من جفون كالسحاب، وهو في رأي الناقد «وإن لم يصرح بتشبيه هدب العين بهيدب السحاب، فإنه مفهوم من فحواه مضمن في معناه»[6].

وقد أبدى نفس الحيرة في قوله: «أما تشبيهه الكلام بالدر[7] فكثير قد تجاذبه الناس قديمًا وحديثًا، وأما تشبيه المعنى تحت اللفظ بالماء تحت الحباب فلا أعرف له

---

(١) انظر تحرير التحبير: ص ٤٨١ – ٤٨٧.

(٢) انظر في زيادته على بيت للبحتري: تحرير التحبير: ص ٤٨١.

(٣) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص ٥٩.

(٤) يعد إحسان عباس قراضة الذهب لابن رشيق أول دراسة لطريقة أبي العلاء في تلفيق المعنى الواحد من عدة أبيات لغيره. انظر تاريخ النقد الأدبي: ص ٤٩٩.

(٥) قوله: سقيته عبرات ظنها مطرًا ... سوائلًا من جفون ظنها سحبا. ديوانه: ١/٢٣٧.

(٦) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٢٦.

(٧) يقصد قول الشيخ: كلم كنظم العقد يحسن تحته ... معناه حسن الماء تحت حبابه. س. ز/ شروح: ص ٧١٨.

نظيرًا في شيء من شعر المتقدمين ولا المتأخرين، وقد أشار الشعراء إليه وإن كانوا لم ينصوا عليه لأن الكلام والحباب يشبهان جميعا بالدر، فولد أبو العلاء من ذلك أنْ شبه الكلام بالحباب، لأن الشيء إذا أشبه الشيء فقد أشبه ما يشبهه»[1].

وتدل هذه الحيرة على أن الشيخ لم يكن يكتفي بتوليد المعاني من الأشعار التي يكون تنبيهها على المعنى الطريف بينًا قويًا، ولكنه كان يولدها أيضًا حتى مما خفي فيها وقل، و«الشاعر إذا كان ذا ذكاء كفاه أقل تنبيه وأيسر إيماء»[2].

أما المخترع الصرف فنقصد به معانيه المبتدعة التي عجز النقاد عن ردها إلى أصول دلالية سابقة يمكن أن تكون قد ولدت منها، فاعترفوا بأنها من مخترعاته التي لم يسبق إليها شاعر قبله.

وتعد عبارة «لا أحفظها لغيره»[3] وما أشبهها تنبيهًا مقصودًا على صراحة الاختراع في بعض أبياته، فقول الشيخ:

كأن ترابَ الأرض لم يرض عزها
فأصعدَ يبغي في السماء جوارا

معنى لم يسبق إليه كما يتبين من قول البطليوسي: «هذا معنى مليح في ارتفاع الغبار، ولا أحفظ له نظيرًا في ما رأيته من الأشعار»[4].

والمعاني التي اعترف النقاد بأنهم لا يحفظون لها نظائر في ما رأوه كثيرة في شعره[5].

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧١٨ - ٧١٩.
(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧١٩.
(٣) انظر مثلًا: شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٣١.
(٤) نفسه/ نفسه: ص ٦٣٦.
(٥) انظر مثلًا قوله: لم يبل من كبرة ولكن ... يبلى على طيه الجديد. س. ز/ شروح: ص ٦٥٣. وانظر شرح البطليوسي: نفس الصفحة. وقوله: فما وهبت الذي يعرفن من خلق ... لكن سمحت بما ينكرن من درر. س. ز/ شروح: ص ١٢٤، و: شرح البطليوسي/ شروح: ص١٢٥.

وقد يكتفى بعبارة «معنى بديع» كما جاء في شرح الخوارزمي لبيت السقط:

والعيشُ أقتلُ ما يكون لها الصدى
والماءُ فوق ظهورها محمولُ[1]

أو بما سوى ذلك من الأوصاف الدالة على صراحة الاختراع، فالغاية منها كلها التسليم للشيخ بأنه أبو عذرة معانيه المخترعة، إلا أن ما يميز هذه الأوصاف أنها كادت تكون مقصورة على معاني السقطيات والدرعيات.

II - بين الصحة المنطقية واللعب الشعري:

قبل أن ينحو الشعراء بالمعاني أو بعضها نحو التعجيب والتخييل، يكون منطلقهم في بنائها منطلقًا لغويًّا يجعل التحكم في الدلالة للعلاقات والمقاييس النحوية المنطقية التي تتحكم في دلالات كل أصناف الكلام أي الأبنية اللفظية التي يراد بها الإفادة والإفهام، ولذلك لم تخرج عيوب المعنى التي حذر منها النقاد الشعراء – في معظمها – عن العيوب العامة [2] كالاستحالة والتناقض وإيقاع الممتنع ومخالفة العرف ونسبة الشيء إلى ما ليس منه، وكفساد التقسيم والمقابلات والتفسير وما سوى ذلك من أنواع الاختلال المنطقي الذي يمكن أن يلحق المعاني فيخل بثنائية الإفهام والفهم.

وإذا كان الشيخ قد جعل من تعجيبية المعاني سبيلًا إلى إلباسها الثوب الشعري، فإن افتخاره بحرصه في بنائها وصياغتها على التهذيب والانتقاد[3]، شاهد على أنه كان مقتنعًا بأن الأساس المنطقي أصل لا تستغني عنه شعرية التخييل والتعجيب، ولا تتأتى بدونه، لأن جمالية كل الأساليب التي تتحقق بها إنما تبرز بقياسها إلى ما يجاورها من أبنية لغوية تظل مفيدة مفهمة حتى عندما يبدأ الشاعر في تعديد مراحل الفهم لدى المتلقي لجعل المعاني تنتج دلالات تكون هي نفسها موصلة إلى دلالات ثانية.

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٨٠. وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٨٠.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٢٢٦.

(٣) انظر قوله: من اللاتي أمد بهن طبع ... وهذبهن فكر وانتقاد. س. ز/ شروح: ص ٣٢٣.

ويتبين من مختلف النصوص التي تعرض فيها الشيخ لصحة المعاني أن افتضاح الخلل الذي يلحق البناء الدلالي للشعر إنما يكون عند التلقي، لكن مصدره يختلف لأنه كما يعود إلى إخلال الشاعر ببناء معانيه يعود أحيانًا إلى سوء التأويل وعجز المتلقين رواة ونساخًا وربما شراحًا ونقادًا عن الاقتراب من البناء الدلالي الأصلي الذي قصد إليه الشاعر.

ولا يعد مثل هذا العجز شاهدًا بالضرورة على قلة خبرة المتلقي أو قصور علمه، فقول أبي الطيب (ويسهر القوم جراها ويختصم)، واعتراف شراح الشعر – والشيخ أحدهم[1] – بتعدد المعاني التي يمكن أن تفهم من البيت الواحد[2]، دليل على أن الشعراء لم يكونوا يملكون القدرة المطلقة على صون معانيهم بعد بنائها من عبث المتلقي بها، وتأويلها وصرفها عن المراد منها.

وقد أوضح الشيخ أن الغموض الذي يحول دون فهم معاني شعر أبي تمام لا يعود فحسب إلى طريقته الخاصة في صياغتها، ولكنه يعود أيضًا إلى أن الرواة قد غيروها عن أصلها.

ومظاهر الاختلال التي تصيب المعاني الشعرية متعددة ومتنوعة، ولا نعثر في مؤلفات الشيخ وأبوابها على ما يفيد أنه خصها بتصنيف مدرسي منظم، لكن الإشارات المتناثرة في شروحه ورسائله تبين عن أنه كان يولي هذا البناء عناية فنية نقدية لا تقل كثيرًا عن عنايته بالأوزان والقوافي وإن لم تبلغ مبلغها من حيث الكم.

ومن بين مظاهر الاختلال التي تعرض لها إفادة الكلام معاني غير التي يتوقعها المتلقي ويقصد إليها الشاعر لعدم إحكام البناء أو عدم مراعاتها المقام.

---

(١) انظر زجر النابح: ص ٤٣، حيث قوله يشرح بيتًا من اللزوم: ... وأما نفي الزهد عن بني آدم فيحتمل وجهين ...

(٢) انظر خاتمة شرح التبريزي/ شروح: ص ٢٠٣٤/ الهامش ١. وانظر في ما يأتي المبحث الخاص بالمعنى الهيولاني.

والاحتراز في مثل هذه المعاني هو سبيل الشعراء إلى البعد عن مثل هذه المزالق كما يتضح من قوله في الحوار الذي تخيله بين ابن القارح والنابغة الذبياني: «يا أبا أمامة، إنك لحصيف الرأي لبيب فكيف حسَّن لك لبك أن تقول للنعمان بن المنذر:

زَعَمَ الهمامُ بأنَّ فَاها باردُ
عذبٌ إذا ما ذقته قلت ازددِ

زَعَمَ الهمامُ ولم أذقهُ بأنهُ
يُشفى ببردِ لثاتِها العطشُ الصدي

ثم استمر بك القول حتى أنكره عليك خاصة وعامة. فيقول النابغة بذكاء وفهم: لقد ظلمني من عاب علي، ولو أنصف لعلم أنني احترزت أشد احتراز، وذلك أن النعمان كان مستهترا بتلك المرأة فأمرني أن أذكرها في شعري، فأدرت ذلك في خلدي فقلت: إن وصفتها وصفًا مطلقًا جاز أن يكون بغيرها معلقًا، وخشيت أن أذكر اسمها في النظم فلا يكون ذلك موافقًا للملك لأن الملوك يأنفون من تسمية نسائهم، فرأيت أن أسند الصفة إليه فأقول: زعم الهمام، إذ كنت لو تركت ذكره لظن السامع أن صفتي على المشاهدة. والأبيات التي جاءت بعد داخلة في وصف الهمام فمن تأمل المعنى وجده غير مختل»[1].

ومنها مخالفة المشهور وهو عيب قريب مما أسماه قدامة مخالفة العرف[2]، وذلك كجعل أبي الطيب الغارة بالليل[3]، و«عندهم أن الغارة لا تكون إلا في وجه الصبح وأول النهار... وقد جاءت الغارة في الليل، جاء بها عبد الله بن قيس الرقيات، وهو ممن يضعف شعره عن شعر غيره»[4].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٤.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٢٤٤.

(٣) قوله: شننت بها الغارات حتى تركتَها ... وجفن الذي خلف الفَرنجة ساهد. ديوانه: ٣٩٦/١.

(٤) اللامع العزيزي/ الموضح: ص ٢٢٤.

ولعل الاستحالة في رأيه هي أشنع ما يلحق المعاني من عيوب، ومفهومها لدى النقاد أن يجمع بين الشيء ومقابله من جهة واحدة [1]، والغالب على مفهومها – لدى الشيخ – التناقض ونسبة الموصوف إلى صفة تضاده، ويوضح ذلك في قوله عن نفسه:

أشـــهـــد أنـــــي رجـــــلٌ نـــاقـــصٌ
لا أدعـــــي الـــفـــضـــلَ ولا أنـــتـــحِـــلْ

جـــئـــتُ كـــمـــا شـــاء الـــــذي صـاغـنـــي
ومـــــن يـصـفـنـي بـجـمـيـلٍ يــجِـــلْ [2]

أو أن ينعته بصفتين متناقضتين كجعل الحمامة مغنية ونائحة، و«هذان القولان متناقضان، أحدهما وصف بالفرح والآخر وصف بالحزن» [3]، أو بإثبات الصفة للموصوف ثم نفيها عنه دون جمع بين أول الكلام وآخره ولا نظر في ما قيل ثم نفي، فيكون المتكلم كاذبًا نفسه فيما قاله كما قال الشاعر:

فـــإنـــك لـــم تـــبـــعـــد عـــلـــى مـــتـــعـــهـــدٍ
بـــلـــى كـــل مـــن تـــحـــت الـــتـــراب بـــعـــيـــدُ [4]

ويبدو أن الشيخ كان يميل إلى التفريق بين مفهوم الاستحالة ومفهوم التناقض لأن الكلام قد يتناقض دون أن يستحيل، ومن ذلك – لديه – قول البحتري:

تـــصـــونُ بـــنـــو الـــعـــبـــاسِ ســـطـــوةَ بـــأســـهِ
لـــشـــغـــب عـــدى يـــعـــتـــاد أو حـــــادثٍ يـــعـــرو

فعبارة «بنو العباس» في البيت إذا رفعت فالمعنى مطرد، وهو الذي قصده القائل، ويشهد بذلك قوله: «لشغب عدى يعتاد».

---

(١) نقد الشعر: ص ٢٣٢.

(٢) اللزوم: ٢/٣٧١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٦.

(٤) نفسه: ص ٢٩٠. وانظر في نفس الصفحة قول زهير: فإنك لم تبعد على متعهد ×× بلى كل من تحت التراب بعيد.

وإذا نصبت «بنو العباس» تناقض المعنى إلا أنه ليس بمستحيل، إذ كان يجعل سطوته لأجل الشغب والحادث، والمعنى الأول أفخر لبني العباس والثاني أفخم للممدوح»[1].

ومقصود الشيخ من نفي الاستحالة عن التناقض أن المدح يظل متحققًا وأن جهته هي التي تتغير، ويعني بالاستحالة والإحالة غياب المعنى مطلقًا لاختلال التمفصل اللغوي في ذهن السامع أو سمعه:

معانيه محيلات المعاني
كبيتِ الشعر قُطِّعَ بالعروضِ[2]

واستحالة المعنى خلل يجر الشاعر إليه تهاونه في إحكام بناء العلاقات المنطقية لكلامه، وقد يجره إليه رغبته في التعجيب والتخييل عن طريق المبالغة، كقول أبي تمام:

أعطِ الرئاسةَ من يديك فلم تزلْ
من قبل أن تُدعى الرئيسَ رئيسا

فالمعنى «أن الرئاسة محتاجة إليك فتفضل عليها بالعطية كما تعطي غيرها من الناس، وهذا من دعوى الشعراء التي لا تصح إذ كان مستحيلًا أن يقال للرجل ما زلت أميرًا فأنت مستغن عن الإمارة، وهو لم يسم بذلك الاسم إلا والإمارة معه وفيه»[3].

لكن الاستحالة قد تصيب المعنى أيضًا لسوء تأويل المتلقي للبناء الشعري ومعانيه كعد «سائمة» حالًا في أحد أبيات البحتري[4]، فالحبلق «شياه صغار يكن بالحجاز... فينبغي أن تنتصب سائمة بأرى، ولا يجوز أن تكون حالًا من البقر، لأنه لو كان كذلك لاستحال المعنى إذ كان التقدير يصير: لم أر كالبقر الأغفال من الحبلق، والبقر ليست من هذا الجنس»[5].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٠٩. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ٢/٨٤٥، وفيه: يصون.

(٢) اللزوم: ٢/٩٣.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢٧٠ - ٢٧١.

(٤) قوله: لم أر كالبقر الأغفال سائمة ... من الحبلق لم تحفظ من الذيب. ديوانه: ١/ ٩٤، وعبث الوليد: ص ٤٧.

(٥) عبث الوليد: ص ٤٧.

ومثل ذلك لدى الشيخ نسبة القصر إلى الليل في بيت للراعي[١] فالشاعر لا يريد «وما تزداد قصرًا، لأن ذلك مستحيل إذ كان قد وصفه بالطول، وإنما يريد أنه يزداد طولًا وليس ذلك لأنه قصير»[٢].

والصحة هي المصطلح الذي يصف به الشيخ وغيره المعاني إذا سلمت من الفساد استحالة كان أم تناقضًا أم مخالفة للعرف، لكنه اصطلاح لا يحيل على وجه نقدي ثابت تنسب إليه كل المعاني التي تنعت بأنها صحيحة، وأعني بهذا أن الصحة – لدى الشيخ – ليست مرادفًا للجودة ولكنها شرط في سلوك مسلك التجويد، لأن المعاني الصحيحة التي يمكن أن تفهم من الكلام تختلف من حيث درجاتها وتتنوع فتكون رغم اشتراكها في الصحة متفاوتة من حيث التردد[٣] والقلة والابتذال والاصطباغ المستحسن بمذهب الشاعر[٤] والضعف[٥] التوسط[٦] والجودة[٧] والقرب والبعد[٨] والاعتدال والمبالغة[٩]... وأضعف مراتب الصحة لديه ما قارب الفساد والاستحالة، وأجودها ما كانت قوتها تابعة لما في المعاني من تصوير ومبالغة على مذهب الشعراء.

فمعنى «تراها» في أحد أبيات أبي تمام[١٠] – في رأي الشيخ – «يصح على مذهب الشعراء والمبالغة في الأوصاف..»[١١].

---

(١) قوله: يا أهل ما بال هذا الليل في صفر ... يزداد طولًا وما يزداد من قصر. ديوانه: ص ٨٦، وعبث الوليد: ص ١٩٣.

(٢) عبث الوليد: ص ١٩٣.

(٣) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١.

(٤) انظر قول الشيخ في عبث الوليد: ص ١٧٨: «كان في الأصل: إن لم يمثل، والمعنى صحيح... وفي الحاشية: إن لم تميل روية، وهو أشبه بكلام أبي عبادة»، وانظر قوله في ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٢/٣: «فله معنى صحيح يستحسن على مذهب الطائي».

(٥) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٤/١ – ٤٥.

(٦) انظر عبث الوليد: ص ١٣٦.

(٧) نفسه: ص ١٣٦ و٢١٣ حيث قوله: «وإن روي أبد بالدال غير معجمة فهو صحيح جيد».

(٨) نفسه: ص ١٥٦، ١٧٦.

(٩) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(١٠) قوله: أو ما تراها ما تراها هزة ... تشأى العيون تعجرفًا وذميلا. ديوانه/ ش د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(١١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

وبين الصحة والفساد يكون المعانى أحيانًا في منزلة تعلو على الفاسد وتنزل عن الصحيح فيصفه بالسائغ [1] الذي لا وجه له، وقد يوغل في الاختلال فيصفه بأنه ليس بشيء [2]، أو بأن البناء لا معنى له[3] أو غير معروف [4].

إن صحة المعاني كانت من بين ما احتج به الشيخ على قوة شاعرية الأمير ابن أبي حصينة، ولذلك لا نتوقع ممن حكم هذا المعيار أن يكون متساهلًا في البناء المنطقي لمعانيه، وإذا نحن استثنينا الاضطراب الدلالي الذي أصاب بعض سقطياته نتيجة ما حذفه منها هو نفسه في مرحلة التوبة من الشعر، فإن أشعاره تخلو أو تكاد مما يمكن أن يعد معاني فاسدة، ومن أبياته النادرة التي بدت كالمضطربة المعنى قوله:

إن يكن عيدهم بغير هلالٍ
فالهلالُ المضيء وجه الأميرِ

فهذا «البيت معيب عند أهل النقد لأنه قال قبل هذا: «أنت شمس الضحى» ثم شبهه هاهنا بالهلال، فحطه مراتب كثيرة عما أعطاه أولًا»[5].

وما توهمه بعض المتلقين فسادًا في معانيه لم يكن إلا سوء تأويل لبناء جمله الشعرية كما يتبين من تحذير الخوارزمي من مثل ذلك في قوله شارحًا بيت السقط:

وما نلتُ مالًا قط إلا ومال بي
ولا درهمًا إلا ودر به الهم

«فإن قلت: فهل يجوز أن يكون قوله «إلا ومال بي» في محل النصب على الحال، قلت: يمتنع ذلك لأن الحمل عليه يفسد المعنى، وذلك أنه يقتضي أن يكون للمال حالان:

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٧. وانظر رد المستوفى عليه بأنه إذا جعل البناء سائغًا على المعنى فقد وُجد له وجه وإن كان ضعيفًا. الهامش ١.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٥٦ و٢٢٠ - ٢٢١.

(٣) نفسه: ص ١٦٥.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١٤٩.

(٥) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢٣٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

حال يميل فيها بصاحبه إلى الطغيان وحال لا يميل، فيكون المعنى حينئذ في بيت أبي العلاء أني ما أصبت مالًا إلا في حال ميله بي، وذلك بيِّن البطلان»[١]. وهذا التحذير نظير منع الشيخ نصب «سائمة» على الحال في بيت البحتري المذكور دفعًا لاستحالة المعنى. ويبدو أن خبرة الشيخ بالحقول الدلالية المتعددة لنفس الوحدة المعجمية، وبناءه المعنى على واحد منها كان يجعل بعض معانيه مشوبًا بشبهة الفساد والاختلال كما يتبين من استعماله لفظة «خوان» في بيت له[٢]، فقد «ذكر بعض اللغويين أن المائدة ما كان عليه طعام، والخوان ما لا طعام عليه، وقال بعضهم: هما سواء، وعلى هذا يصح بيت أبي العلاء»[٣].

وقد فطن الشيخ نفسه إلى هذه الشبهة في استعماله لفظة الشذا عند ذكره المسك[٤] فنبه على أنه قصد بها اللون لا الرائحة، واحتج لاختياره لما نقله المفضل بن سلمة في كتاب الطيب[٥].

وقد كانت هذه الشبهات الدلالية تدفع الشراح أحيانًا إلى بيان وجه الصحة في ما يلتبس، كما يتبين من قول الخوارزمي مؤولًا معنى عقال في أحد أبيات الشيخ[٦]: «فإن قلت: العقال إنما يكون في البهائم لأنه ظلع يأخذ في قوائم الدابة... فكيف جعله أبو العلاء في العقول؟ قلت: يريد أن الخمر تمسخ العقل فتجعله بهيمة ظالعة»[٧].

إلى أن مثل هذا الاشتباه كان أضعف من أن يشكك في قدرة الشيخ على تطويع المعاني، فالناظر في معانيه الشعرية يجد فيها ما يدل على أنه لم يكن يكتفي فيها بتجنب الفساد فحسب، ولكنه كان يتعدى ذلك إلى إحكام بناء دقائقها إحكامًا لا يتأتى إلا للحذاق من الشعراء كما يتضح من قوله ناسبًا قول الشعر إلى المسن من الإبل:

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٥٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: إذا سميته في أرض جدب ... نزلت وكل رابية خوان. س. ز/ شروح: ص ٢٢٢.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢٢٢.

(٤) قوله: وتحسدك البيض الحوالي قلادة ... بجيدك فيها من شذا المسك تمثال. سقط الزند/ شروح: ص ١٢٤٢.

(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٥٣ ب/ تحقيق: ص ١٥٦.

(٦) قوله: وحرمت شرب الراح لا خوف سائط ... ولكنها ترمي العقول بعقال. س. ز/ شروح: ص ١٨٣٨.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٣٨. وانظر تعليله وجه نصب «شمالا» في بيتٍ درعي: نفسه: ص ١٨٦٥.

أمـــن قـيــلِ عَـــود رازمٍ أم روايـــةٍ
أتـــتـــهـــنَّ عـــن عـــمٍّ لـــهـــنَّ وخـــالِ

و«إنما خص العود من الإبل بقول الشعر دون البكارة لمعنيين: أحدهما مكانته من السن، فجعله لذلك بمنزلة من يُصغى إلى قوله من الكهول. والثاني أن العرب تسمي الجمل البازل الذي قد اعتاد الأسفار عالمًا.

وروى أن ابنة الخُس قيل لها: أي الإبل خير؟ فقالت: «العالم السَّجل، الراحلة الفحل «فلما كان يوصف بالعلم كانت نسبة الشعر إليه أولى وأليق بما ذهب إليه من هذا المعنى. وهذا من الحذق بمقاطع الكلام وتوفية الشعر ما يليق به من الأقسام»[1]، وفي كل ذلك شهادة على أن تغيير العلاقات المنطقية في معانيه لا يعد إخلالًا أدى إليه قصور في الشاعرية ولكنه مظهر لصنوف اللعب الشعري الذي يخرج إليه الشاعر بعد إحكام البناء المنطقي العام.

واللعب الشعري حركة فنية طليقة فوق بساط العلاقات المنطقية يسعى الشاعر من خلالها إلى التأثير في المتلقي وإخراجه من مقام «فهم الكلام» إلى مقام «التلقي الشعري»، وصنوف هذا اللعب الدلالي الشعري مختلفة ومتعددة، لكنها ترد في مجملها إلى أربعة مظاهر فنية متداخلة هي: لعبة التعمية والتصريح، ولعبة المبالغة والاعتدال، ولعبة المعنى الهيولاني والدلالة البينة، ولعبة التخييل والاعتدال.

١ - **لعبة التعمية والتصريح**: يذكر الشيخ أن استبهام بعض المؤلفات وغموضها يكون لبعد المعجم الذي يستعمله المصنف أو لقصده إلى إبهامها أو لتصحيف يقع فيها أو سقط يسقط منها فيكون الإخلال بالمقصود أعظم و«معناه أبعد عن الإبانة»[2].

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٨٧. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٨٧.
(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٩.

ولا يخرج الشعر عن هذا الحكم، فالغموض الذي قد يكتنف بعض الأشعار يمكن أن يكون راجعًا إلى طريقة الشاعر في النظم، كأن يكثر من الاستعارات ويفرط في استعمال الغريب الحوشي والتراكيب المتعاظلة، أو إلى عبث النساخ والرواة بالأصل، أو إلى جهل المتلقي وقلة خبرته بقوانين الصناعة، وقد يكون راجعًا إلى أن الشاعر يتعمد تعمية المعنى ويقصدها.

ولعبة التعمية التي نتحدث عنها تنتسب إلى الاحتمال الأخير، فثقافة الشيخ المتنوعة وخبرته بصناعة الشعر جعلت أشعاره تستغلق وتستبهم على كثير من المتلقين، لتشابك دقائق الصناعة فيها وخصوبة مشاربها، لكن هذا الاستغلاق لا يعد لعبًا شعريًّا لأنه يرتبط بطريقته في النظم ومتأصل فيها كما ذكر شراح[1] شعره، أما الغموض أو التعمية التي نصفها باللعب فهي ما قصد الشيخ إلى إبهامه لغاية فنية تعجيبية أو أخرى فكرية وقائية.

ويظهر أن الشيخ كان يفرق بين الغموض المتكلف الذي ينفر المتلقين من الشعر، وبين التعمية الفنية التي تشدهم إليه وتحببهم فيه، وقد عد من المتكلف غير المحمود عويص أبي حزام العكلي الذي «كان يكثر من الغريب في شعره فلا يفهمه إلا العلماء»[2]، وكذا طلاسم أبي الطيب في قوله المشهور[3] الذي ضاق بما فيه حتى أنكره[4] من يعرفه.

ومثل هذا في الخفاء تلبيس الكلام بوضع عناصره في غير موضعها[5]، وموقفه هذا لا يختلف عما ذهب إليه بعض النقاد من أن المعاني إذا كثرت في البيت

---

(١) انظر التنوير: ١/ ٤، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٦٧ أ/ تحقيق: ص ١٩٢، وانظر التنوير: ٢/٨٩.

(٣) قوله: عش ابق اسم قد جد مر انه ر ف سر نل. ديوانه: ٣/٢١٣، والعمدة: ١/ ٣٠.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٥) نفسه: ص ٦٣١ حيث يشير إلى قول القائل: فأصبحت بعد خط بهجتها ... كأن خطا رسومها قلما.

الواحد كانت حشوًا، واشتغل «الذهن بالغوص عليها فمنع الذوق من استيفاء مدركه من البلاغة»[1].

ويبدو ولع الشيخ بلعبة الإبهام وتعمية المعنى واضحًا في مختلف مؤلفاته، والمصنفاتُ المفاتيح التي كان يضعها لفك رموزها شاهد على أنه كان يستلذ هذه اللعبة.

وإذا كان جامع الأوزان يعد الديوان الذي أفرغ فيه الشيخ خبرته بصناعة الألغاز، فإن انفصال بعض أبياته عن هذا الديوان أو عما يشبهه، وورودها في سياق غير معروف، جعلا بعض الدارسين يحار أمامها قبل أن يعدها هلوسة، وأقصد قول الشيخ:

شهدت بأن الكلبَ ليس بنابحٍ
يقينًا وأن الليث في الغاب ما زأر
وأن قريشًا ليس منها خليفةٌ
وأن أبا بكر شكا الحيف من عمر
وأن عليًّا لم يصلِّ بصحبه
وما هو والله العظيم من البشر[2]

فهذه الأبيات التي رواها القفطي شبيهة في رأي الجندي بهذيان المحموم[3]، وما يصفه الناقد بالهذيان ليس إلا إلغازًا شبيهًا بما قاله الشيخ في الجامع نفسه[4]، وبقوله في الصاهل والشاحج: «العلم يدل على أن الحسن صلى الله عليه لم ير الحسين قط، وأن الحسين صلى الله عليه لم ير الحسن قط.. إنما الحسن والحسين كثيبا رمل ألغزتهما عن الحسن والحسين صلى الله عليهما»[5].

---

(١) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥، والوساطة: ص ١٩.
(٢) إنباه الرواة: ١/١١٤.
(٣) انظر الجامع: ١/٤٠٤.
(٤) قوله: كان سنور العتيك إذا ... ناب أمر يفرس الأسدا
وتبيت الفأر دانية ... منه إن نومًا وإن سهدا. انظر التنوير: ١/١١.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٢٢ و٣٥١.

والراجح أن هذه الأبيات الثلاثة مقتطعة من جامع الأوزان الذي خصصه كله لتعليم قواعد بناء البحور من خلال الأشعار الملغزة.

إن استغلاق المعنى لاستغلاق عنصر من عناصره يعد لدى الشيخ إتعابًا للشارح[1] وإن لم يكن الشاعر يقصد إلى ذلك، وتعمياته في السقط والدرعيات إتعاب صريح للمتلقي، إلا أن الغاية منه ليس الاستهانة به أو التعالي عليه، ولكنها تقوية للوجه التعجيبي في الكتابة الشعرية من خلال ولوج حقل مضلل تكون في متعة الكشف عن سراديبه الدلالية الثمرة التي يجنيها المتلقي من تعبه، ومتعة الكشف مفتاح التعجب.

وقد ذكر ابن سنان أن شيخه كان يستحسن هذا الفن ويستعمله في شعره كثيرًا[2]، ووصف ولعه بالتعمية بأنه «منهب مفرد وطريقة أخرى»[3]، لكنه عده منهبًا بعيدًا عن الفصاحة [4] الفنية التي يجب أن تتوافر في الشعر، فالذوق النقدي العربي كان يميل في عمومه إلى النظم غير المعقد الذي تسابق ألفاظه معانيه[5]، لكن كلام ابن سنان وهو ينفر القارئ من مذهب شيخه يتضمن ما يفيد أن بعض الأذواق في عصره كانت تجد في حل رموز الشعر المستغلق متعة فنية خاصة لا تجدها في الأشعار السهلة، ويبدو أن الشيخ نفسه كان يعجبه أن يلعب لعبة الغموض والتعمية حتى داخل كلام غيره من الأدباء كما يتبين من قوله يرد على أديب خاطبه بالأجل: «ولما خاطبني تلك المخاطبة تأولت لها معنى غير ظاهر اللفظ، وجعلت للأجلِّ إذ وُصِفْتُ به وجوها منها أن أكون مشبهًا بالجليل...»[6].

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣١ – ٣٣٢.

(٢) سر الفصاحة: ص ٢٢٦.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ٣٧٢.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٣٧٣.

(٥) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥، والوساطة: ص ١٩.

(٦) رسائله/ عطية: ص ٢٢٥.

ويعد الفصل بين المعنى وظاهر اللفظ الأساس الذي يبني عليه الشيخ معمياته، لأنها في مجملها أبنية لغوية «لها في السمع ظاهر ولها في المعنى باطن»[1]، ويسمي الكلاعي هذا النوع من الكلام «المورى»، لأن «باطنه على غير ظاهره»[2]، وأبو العلاء في رأ يه ممن سلكوا هذا المسلك وجروا فيه ملء عنانهم[3].

ومصطلح التورية من المصطلحات التي وصف الشيخ نفسُه بها هذه الطريقة في التلاعب بالمعنى، فقد ذكر أن قول أبي تمام المشهور[4] «ضرب من صناعة الشعر يسميه أصحاب النقد التورية، وذلك أنه ذكر هذه الطائفة من المتكلمين – ومن شأنهم أن يتكلموا في الجوهر والعرض – فأوهم السامع أنه يريد الجوهر الذي يستعمله أصحاب الكلام، وإنما يريد الجوهر الذي هو رونق الشيء وصفاؤه»[5].

وقد رأى أن أحسن ما يوجه إليه بعض شعر الطائي[6] أن «يجعل من التورية مثل قوله: قد لقبوها جوهر الأشياء»[7].

وقداستعمل هذا المصطلح بنفس المفهوم في قوله من داليته السقطية:

تـــوري عــنــك ألــســنــة الــلــيــالــي
كــأنــك فــي ضــمــائــرهــا اعــتــقــادُ

فــإن يــكــن الــزمــانُ يــريــد مــعــنًــى
فــإنــك ذلــك الــمــعــنــى الــمــرادُ[8]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢١٩.
(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ١٨٨.
(٣) نفسه: ص ١٨٩.
(٤) قوله: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جوهر الأشياء. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٣٠/١.
(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٠/١ – ٣١.
(٦) قوله: بنو كل مشبوح الذراع إذا القنا ... ثنت أذرع الأبطال وهي معاصم. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١٨١/٣.
(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٨١/٣.
(٨) س. ز / شروح: ص ٣٢٥.

لكن مصطلح الإلغاز ومشتقاته يرد أيضا في مؤلفاته للدلالة على نفس التعمية التي يدل عليها مصطلح التورية كما يتضح من شرحه لأحد أبيات الطائي[1]: «"إذا ما قيدت" يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون من تقييدها بالكتاب، أي إذا جعلت في الصحف رتكت، والرتكان ضرب من سير الإبل سريع، ثم قال: وليست إذا ما أطلقت ذات انطلاق، كأنه يلغز بذلك»[2].

ويستعمل نفس الاصطلاح في شرحه سقطياته نفسها فيصرح بأن قوله:

إذا صـدق الجـدُّ افـترى الـعـمُّ للفتى
مـكـارم لا تُـكـري وإن كـذب الخـالُ

فيه ثلاثة أسماء ملغزة[3]، وأن قوله: (حروف سرى ...) فيه «إلغاز من قول النحويين: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى»[4].

والملاحظ أن شراح شعره يردون طريقته في التعمية إلى هذين المصطلحين أي التورية والإلغاز، والثاني أغلب في كلامهم كما نجد في مثل قول البطليوسي: «وأبو العلاء يلغز كثيرًا بالأسماء المشتركة فيوهم أنه يريد معنى وهو يريد معنى آخر، ويصف أحد الاسمين المشتركين بصفة الآخر»[5].

وقد فسر بذلك قول الشيخ السابق في وصف الناقة: (حروف سرى...)، فهو لديه كما قال الشيخ نفسه «إلغاز بقول النحويين: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، وأراد بالحروف الإبل»[6].

---

(١) قوله: إذا ما قيدت رتكت وليست ... إذا أطلقت ذات انطلاق. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٢٨.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٤٢٨.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٥ أ/ تحقيق: ص ١٥٨.

(٤) نفسه: ورقة ٥٤ ب/ تحقيق: ص ١٥٧. وانظر قوله في السقط/ شروح: ص ١٢٥٥: حروف سرى جاءت لمعنى أردته ... برتني أسماء لهن وأفعال

(٥) شرحه/ شروح: ص ١٧٢٣. وانظر ص: ١٧٣٥، حيث قوله: «وقد عرفتك أن من شأنه أن يلغز باللفظين المشتركين فيوهم أن أحدهما هو الآخر».

(٦) شرحه/ شروح: ص ١٢٥٥. وانظر في استعماله مصطلح التورية: ص ١٥٤٠.

ويرى الخويي أن الشيخ في قوله:

فـــارتحـــل الــنــظــر لـــربـــع ســـوى
ربـــعـــي فـــــرارًا مـــن أبـــيـــه شُـمـيـل

أراد بالنضر الشباب وبشميل الشيب الشامل فـ «ألغزعن النضر بن شميل صاحب الخليل»[1].

ويتردد لدى الخوارزمي مصطلح الايهام للدلالة على نفس ما يدل عليه الإلغاز والتورية كما يتبين من قوله يشرح بيتا من السقط[2] «وقد أوهم حيث قرن الإقواء بالفصيح أنه يريد به إقواء الشعر... والإقواء مع الضعيف إيهام آخر»[3]، وكذا من قوله يشرح بيتًا آخر[4]: «والثقيلة مع الوزن إيهام»[5].

والتورية والايهام مصطلحان مترادفان لدى البديعيين[6]، والإشارة إلى وهم المتلقي واردة في قول الشيخ نفسه يشرح بيتًا من سقط الزند: «... ولكن السامع ربما سبق وهمه إلى...»[7]، إلا أن ورود الايهام موصوفًا بالملاحة في مثل قول الخوارزمي يشرح وصف الشيخ للهلال[8]: «وفي هذا البيت إيهام مليح، وذلك لأن «هلالًا» من أسماء الرجال وقد جعله محبًّا، والثريا من أسماء النساء وقد جعلها حبيبة.

---

(١) التنوير: ٢/١٩٤ . وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٧ .

(٢) قوله: وقد يقوي الفصيح فلا تقابل ... ضعيف البر إلا بالقبول. س. ز/ شروح: ص ١١٤٦ .

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٤٧ .

(٤) قول الشيخ: فاقتنع بالروي والوزن مني ... فهمومي ثقيلة الأوزان. س. ز/ شروح: ص ٤٦٠ .

(٥) شرحه/ شروح: ص ٤٦١ .

(٦) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٣٥، وخزانة الحموي: ص ٢٣٩ .

(٧) ضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠، وانظر النص كاملا في السطور اللاحقة. وانظر بيت السقط في الشروح: ص ٧٠٢ .

(٨) قوله: وكأن الهلال يهوى الثريا ... فهما للوداع معتنقان. س. ز/ شروح: ص ٤٣٠ .

وتفسير هذا البيت على ما ذكرته من أسرار هذا الديوان»[1]، يفيد أنه كان يجد في بعض معمياته لطافة زائدة ودقة في البناء لا يفي بوصفهما مصطلحا إلغاز وتورية، فيختار مصطلح الايهام لقوة دلالته على جمالية التعمية.

وقد أدرك البديعيون المتأخرون قصور مصطلحي التورية والإلغاز عن استيعاب الأساليب المتعددة التي يعمي بها الشعراء معانيهم، ففرقوا[2] بين الإلغاز والتورية والتوجيه والاشتراك والاستخدام والايهام والتوهيم والإبهام، ووجدوا في معميات الشيخ أمثلة لبعض هذه الفنون[3]، وهو ما يكشف عن أنه كان يسلك في تعمية المعاني مسالك متنوعة تتعدى مفهوم التورية والإلغاز والايهام.

فالخويي يرى أن الشيخ في قوله واصفًا الدرع:

من الماذي كالآذي أردى

عواسل غير طيبة المجاجِ

«أوهم بالعواسل التي هي الرماح، العواسل التي تشتار العسل من الخلايا ملغزًا...»[4]، ويصف استعماله لفظتي النضر وشميل في البيت المذكور سابقًا بأنه أيضًا إلغاز عن العالم المشهور، والشيخ نفسه يذكر أنه استعمل مصطلحات العروض الخليلي في فصول رسائله «على معنى اللغز والتورية»[5].

وما بني من المعميات على الاصطلاحات وأسماء الأعلام يعد لدى البديعيين توجيهًا[6] لا تورية، لأن هذه الأخيرة تكون باللفظة المشتركة الواحدة بينما يكون التوجيه باللفظ المصطلح ولا يصلح إلا بعدة لفظات متلائمة[7].

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٣١.

(٢) انظر الأبواب المذكورة لاحقًا في شرح الكافية للحلي، وفي خزانة الأدب للحموي.

(٣) انظر مثلًا شرح الكافية: ص ٢٩٨، وخزانة الحموي: ص ٢٣٩.

(٤) التنوير: ٢/١٤٩. وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤١.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٩.

(٦) انظر شرح الكافية: ص ١٢٢، وخزانة الحموي: ص ١٣٥.

(٧) شرح الكافية: ص ١٣٦، وخزانة الحموي: ص ٥٢.

وتعرف التعمية لديهم بالاشتراك عندما «يؤتى بلفظة مشتركة بين معنيين اشتراكًا أصليًّا وعرفيًّا فيسبق ذهن سامعها إلى المعنى الذي لم يُرده الشاعر، فيأتي في آخر البيت أو في البيت الثاني بما يبين أن القصد غير ما توهمه السامع»[١]، فإذا جعلت السامع يتوهم معنى فاسدًا غير ما أراده الناظم عدت توهيمًا[٢].

ونجد لدى الشيخ ما يبدو إيماء خفيًّا إلى هذين المفهومين في قوله يشرح بيت السقط[٣]: «وإذا قيل «نابها» فالمراد بالناب السيف، ولكن السامع ربما سبق وهمه إلى أن الناب هاهنا، الناب من الإبل، وإذا رويت «نابك» ففي البيت ضرب من اللغز»[٤]، وتمييزه التوهيم من اللغز ينبئ بأنه كان يدرك نقديًّا الفروق الفنية الدقيقة بين مختلف أنواع التعمية.

ومفهوم الإلغاز لدى البديعيين «أن يجيء المتكلم بعدة أوصاف في ألفاظ مشتركة من غير ذكر الموصوف ويشير بها إلى مقصود مجهول، أو باسم حروفه قابلة للتغيير أو التوجيه، فإذا أراد كشف الاسم الموصوف نبه عليه بتصحيف شيء من حروف الهجاء، أو تبديلها في اسمه، أو نقص شيء منها أو زيادة، أو أوجه من غير هذه الوجوه»[٥]، ونموذجه الصريح في متن أبي العلاء الشعري هو جامع الأوزان، وقد نقل ابن سنان من ألغاز شيخه قوله:

وجبت سرابيًا كأن إكامه
جَوارٍ ولكن ما لهنَّ نهودُ
تمجس حرباء الهجير وحوله
رواهب خيط والنعام نهودُ[٦]

---

(١) شرح الكافية: ص ١٧٥. وانظر خزانة الحموي: ص ٣٦٥.

(٢) شرح الكافية: ص ٢٢٨ – ٢٣٠.

(٣) قوله: الآن قاله عن الهيجاء مقتبطا ... طال امتراؤك خلفي نابها الضبس. س. ز/ شروح: ص ٧٠٢.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠.

(٥) شرح الكافية: ص ٢١٢.

(٦) انظر سر الفصاحة: ص ٢٢٦.

ويعد البديعيون فن الاستخدام أشرف[1] أنواع التعمية، لأنه «نوع عزيز الوقوع معتاص على الناظم شديد الالتباس بالتورية، قلما تكلفه بليغ وصح معه بشروطه لصعوبته وقلة انقياده وميله إلى جانب التورية، ولذلك لم يرد في أمثلة كتب المؤلفين سوى بيتين، وفي كل منها نظر، وعززها بعضهم بثالث لم يكن منه»[2]، وللطافة مسالكه بالقياس إلى التورية ألف فيه الصفدي كتابه فض الختام عن التورية والاستخدام[3]، والمقصود بهذا الفن «أن يأتي المتكلم بلفظة مشتركةٍ بين معنيين اشتراكًا أصليًّا، متوسطةٍ بين قرينتين تستخدم كل قرينة منهما معنى من معنيي تلك اللفظة. وأصحه وأتمه ما كان في القرينة الأخيرة ضمير يعود إلى تلك اللفظة المشتركة»[4].

وإذا كان النقاد قد اعترفوا بأن ما يتداوله المصنفون من أمثلته لا يتعدى لندرته واعتياصه بيتين، فإن ثانيهما قول الشيخ:

وفقيهٍ ألفاظهُ شدن للنعـ
ـمان ما لم يشده شعر زيادِ

فقد «أراد بلفظ النعمان أبا حنيفة، وأراد بالضمير المحذوف ابن المنذر ملك الحيرة، وزياد هنا هو النابغة، وكان معروفا بمدح النعمان بن المنذر، وهذا يصح على طريقة ابن مالك، فإن فقيها يخدم أبا حنيفة وشعر زياد يخدم النعمان بن المنذر»[5].

والملاحظ أن البيت الثالث الذي أضيف إلى المثالين المعروفين كان هو الآخر من أشعار الشيخ، فقد ذكر الصفدي أن من شعره في الاستخدام قوله يصف درعًا:

تلك ماذية وما لذباب الصـ
ـيف والسيف عندها من نصيبِ[6]

---

(١) انظر الوافي بالوفيات: ٧/١٠٧، حيث قوله: «ومن شعره في الاستخدام وهو أشرف من التورية...».

(٢) شرح الكافية: ص ٢٩٦، وخزانة الحموي: ص ٥٢.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٢٣٩.

(٤) شرح الكافية: ص ٢٩٦.

(٥) خزانة الحموي: ص ٥٣، وانظر شرح الكافية: ص ٢٩٨.

(٦) الوافي بالوفيات: ٧/١٠٧ ، وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٣ . وفي رواية الصفدي تقديم وتأخير.

فالشيخ في رأيه «استخدم لفظ الذباب في معنييه: الأول طرف السيف، والثاني الذباب الطائر المعروف وهو الذبان»[1]، وفي هذا التمثيل بشعره ما يجعلنا نعتقد أن استخلاص هذا الفن اصطلاحًا ومفهومًا إنما كان لوصف إحدى طرائقه في التعمية.

والملاحظ أن بناء اللزوميات على الصدق والقصد فيه إلى الموعظة وتنبيه الغافلين لم يمنعاه من أن يسلك فيه مسلك الإلغاز، ولذلك نجده يقول موضحًا معنى إحدى أبياته اللزومية[2]: «هذا لغز، واللغز يتردد في كلام هذا المتهم كثيرًا، لأن التقليد في التوحيد لا يقول به أحد يعول عليه إذا عنوا به تقليد التابع للمتبوع... فقد وضح المعنى»[3].

إلا أن الغاية من الإلغاز في اللزوميات تختلف عن الغاية من معميات السقط والدرعيات، فهي في هذين الأخيرين فنية تعجيبية، بينما هي في الأول تلبيسية إرباكية تمنع المتلقي من الجزم بأن المعنى الذي فهمه من البيت هو نفسه ما قصد إليه، وترغمه على التسليم بأن بعض المعاني اللزومية من باب المتشابه الذي يتعذر إدراك المقصود منه إدراكًا يقينيًّا، فالكلام الملبس – لديه – كالخط بدون نقط[4].

ويبدو حرصه على إرباك المتلقي والاحتماء بدرع التشابه واضحًا في قوله معنفًا من أساء فهم أحد أبيات اللزوم[5]: «أفما يستحيي المتقرب بثلب البرآء أن يذكر ما يشتبه عليه فلا يعرفه، ويلغي ما هو ملزم بضد ما زعم»[6].

ويسلك الشيخ إلى تلبيس ما يريد تلبيسه من معاني اللزوم مسالك متعددة، كالإيماء والتلميح والتلويح والعكس والحذف والاختصار والتخصيص والتفخيم، لكن

---

(١) الوافي بالوفيات: ١٠٧/٧.

(٢) قوله: في كل أمرك تقليد رضيت به ... حتى مقالك ربي واحد أحد. اللزوم: ٣٢٤/١.

(٣) زجر النابح: ص٤٥ – ٤٦. وانظر قوله في (ص ٦٢) عن بيت لزومي: « ... وهذا جار مجرى اللغز».

(٤) انظر قوله في اللزوم: ١٠٣/٢: كلامك ملتبس لا يبيـ ... ـن كالخط أغفله الناقط.

(٥) قوله: أصول قد بنين على فساد ... وتقوى الله سوق لا تبور. اللزوم: ٤٤٤/١، وزجر النابح: ص ٦٥.

(٦) زجر النابح: ص ٧٢.

الاشتباه يبلغ ذروته في هذه المعاني عندما يتعمد بناها على المعجم الغريب الوحشي والحوشي معروضًا في قوالب بديعية شديدة التعقيد، وقد وصف النقاد[1] بعض أنواع الجناس في لزومياته بالمتشابه لاشتباهه على المتلقي، وجعل منه قوله:

سُرحوب عمن سرى لله مبتعثًا

وجناء في الكور أو في السرح سرحوبا[2]

وقد عد ابن سنان[3] هذا الفن من الجناس من مبتكرات شيخه، وعده لما فيه من اللبس غير مختار ولا داخل في ما وصف بالفصاحة والبلاغة.

ويكاد النقاد المعاصرون يجمعون على أن الغموض الذي غلب جل أشعاره يعود إلى إفراطه[4] في الصنعة والتكلف البديعي، وهي نتيجة لم يفت القدماء الانتباه إليها، فقد طلب داعي الدعاة من الشيخ أن يقلل من الأسجاع في مؤلفاته، ثم أوضح له في رسالة لاحقة أن مسألته التخلي عنها «ما كانت إلا شحًّا بالمعاني أن تضل بتتبعها»[5].

ولم يكن تأليف الزجر إلا كشفًا عن أوهام من جازفوا فأولوا اللزوم ضالين، وتأكيدًا لسمة التشابه الدلالي فيه، وذلك بإحلال المعاني المقصودة التي تبعد عن الشبهة والتهمة محل ما فهمه خصومه، وبنسبة تفسيرهم إلى الجهل بمثل قوله: «هذا لا يعترض فيه إلا رجل جاهل»[6] أو قوله: «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه دليل الإلحاد لمن المنكرات، كما يدعى للثمامة أنها تشبه النخلة وللذرة أنها من آل الدرة، وإن هذا البيت لعارٍ مما زعم»[7].

---

(١) انظر البناء اللفظي: ص ٣٠.

(٢) اللزوم: ١/١٢٥.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٢٨.

(٤) انظر الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٣٩٩ – ٤٠٢، وحكيم المعرة: ص ٥٤، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٩٧، وشاعرية أبي العلاء: ص ١٥٢.

(٥) رسالة داعي الدعاة/ رسائل أبي العلاء: ١/١٣٩، (طبعة إحسان عباس).

(٦) زجر النابح: ص ٢٥.

(٧) نفسه: ص ٥٨.

وإذا كان تفسير بعض أشعاره الغامضة قد عد من باب الكشف عن الأسرار[1]، فإن الطريف في تشكيل الشيخ لمعانيه تعمده أحيانًا أن يسير بعيدًا عن وجهة الغموض والتعمية، ليلعب لعبة أخرى مناقضة لهما هي لعبة التفسير والايضاح.

ويقوم هذا الاختيار الفني لديه على رفع الإبهام عن البيت والإفصاح عن معناه، وذلك بتفسير ألفاظه المشتركة وشرحها داخل الصياغة الشعرية نفسها كقوله في الدرعيات قاصدًا الغراب:

وعـــويـــرًا شـكـت ولـيـس الـــذي أســ

ـرى بـهـنـد، لا بـل عـويـرًا بـصـيـرا[2]

أو قوله:

يـا صـــاع لـسـت أريـــد صـــاع مـكـيـلـةٍ

فـأضـيـفـه لـكـن أرخـــم صـــاعـــدا[3]

ومثل هذا كثير في شعره خصوصًا في اللزوميات[4].

ويفسر بعض النقاد هذا المنحى بأنه إفصاح عن تمكنه اللغوي، وكشف عن قدراته اللغوية[5]، وتَشَبُّه بعلماء اللغة حين يفسرون ما يعرض لهم من ألفاظ[6]، ولا يبدو أن الشيخ كان يقصد إلى هذا في متنه الشعري، فما شرحه من غريب ورموز في الفصول والغايات وما أشبهها من المصنفات والرسائل التي صنفت قبل اللزوم، كان كافيًا للتعريف بشخصيته المبرزة في علوم اللغة.

---

(١) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٣١، حيث قوله: «وتفسير هذا البيت على ما ذكرته من أسرار هذا الديوان».

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٠٤. وانظر قوله: تقول حميد قال والمرء ما درى ×× حميد بن ثور أم حميد بن بحدل. اللزوم: ٢/٣٢١.

(٣) اللزوم: ١/٣٥٧.

(٤) انظر مثلًا: ١/٥٧٧، ٥٨٥، ٦٢٧.

(٥) انظر الفكر والفن: ص ٣٧٦ – ٣٧٧.

(٦) البناء اللفظي: ص ١٢١.

وما أعتقده أنه كان يسعى من مثل هذه الشروح إلى بناء ثنائية دلالية متلاحمة تذكر المتلقي بالمعنى المنسي إذا لم يخطر بباله، وتصرفه عنه إذا ما سبق ذهنه إليه، وهو ما يجعل تفسير الظاهر عودة خفية إلى لعبة الإلغاز، لكنْ بجعل التعريف بالمجهول سابقا للغز أو مزامنًا له.

وتبدو هذه العلاقة بين التفسير والإلغاز واضحة في قوله مفسرًا وملغزًا في آن واحد:

إن قلت صفوًا بإلغاز فمعتمدي

صفوًا من الصف لا صفوًا من الكدر[1]

ونجد في تعريف البديعيين فن الاشتراك ما يقوي هذا الاعتقاد، فهو عندهم أن يأتي الشاعر بلفظة مشتركة بين معنيين اشتراكًا أصليًّا أو عرفيًّا، فيسبق ذهن السامع إلى المعنى غير المراد «فيأتي في آخر البيت أوفي البيت الثاني بما يبين أن القصد غير ما توهمه السامع كقول كثير عزة:

وأنت التي حببتِ كل قصيرةٍ

إليَّ ولم تعلم بذاك القصائرِ

عنيت قصيرات الحجال ولم أرد

قصار الخطى شر النساء البحاترِ

فإنه لولا إتيانه في البيت الثاني بذكر «قصيرات الحجال» لتوهم السامع أنه أراد القصار مطلقًا»[2]، فقول كثير: «عنيت» شبيه بقول الشيخ: «لست أريد» أو «فمعتمدي» أو ما سوى ذلك من عبارات التفسير، وما تختص به أشعاره الموضحة أن هذه العبارات فيها لا تأتي فحسب في آخر البيت وأول البيت الثاني، ولكنها ترد في أي موضع من الصياغة الشعرية.

---

(١) اللزوم: ١/٥٣١.

(٢) شرح الكافية: ص ١٧٥ - ١٧٦.

وإذا كانت هذه الدلالة الثنائية في غير اللزوميات تعد نوعًا من التعجيب الفني، فإنها في اللزوم – وهي فيها كثيرة – تؤدي وظيفة وعظية زاجرة، من خلال تذكير الناسي وتنبيهه من غفلته بعنف خيبة الظن التي يحس بها وهو يرغم على الانتقال من المعنى الذي توهمه إلى معنى آخر يضعه أمام حقيقة واحدة ثابتة، سراب الدنيا وتيه الإنسان:

وكلُّ أديبٌ أي سيدعى إلى الردى

من الأدب لا أن الفتى متأدبُ[1]

٢ - **لعبة المعنى الهيولاني والدلالة البينة**: ونقصد بالهيولانية قدرة نفس البناء اللغوي على توليد عدة دلالات محتملة، وهي تختلف عن التعمية من حيث كون المعاني المحتملة تكون في هذا البناء متكافئة وغير قابلة للتراجح لأنها تتسم كلها بأنها غير يقينية، بينما تكون المعاني في المعميات متفاوتة تفاوتًا يؤدي إلى استبقاء معنى واحد هو الصحيح المقصود، وإقصاء ما سواه لفساده أو لعدم قصد المتكلم إليه وإن بدا قريبًا.

وقد أحس بعض الشراح والنقاد القدماء بفاعلية هذه الخصيصة في المعاني الشعرية، فاعترفوا بأن شرح الشعر بمعنى ما لا يمنع من أن يفسره شارح آخر بمعنى سواه لاشتراك المعاني، فربما «احتمل البيت الواحد معنيين وأكثر»[2].

وعندما أورد ابن المستوفى شرح الصولي والآمدي والمرزوقي وأبي العلاء لقول أبي تمام: (جهمية الأوصاف)، صرح بأن هذا البيت مما عهدهم «يفيضون فيه وفي تفسيره، فلا يصح إلا بالحدس والظن»[3].

واحتمالية المعنى في الشعر تجعل الشارح – في رأي الكلاعي – يفسر البيت بما يميل إليه طبعه، فيعقبه شارح آخر ويأتي بمعنى آخر وهكذا، ولهذه العلة كان الجلة يعمدون إلى شرح لغات الأشعار دون معانيها[4].

---

(١) اللزوم: ١/٨٧.

(٢) انظر خاتمة شرح التبريزي للسقط/ شروح: ص ٢٠٣٤.

(٣) النظام/ ش. د. أبي تمام: ١/٣١/ الهامش ٢.

(٤) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣١.

وقد صرح الناقد بأن الشيخ ألف ضوء السقط لشرح لغة أشعاره، وأنه «إنما شرح اللغة وترك المعنى للعلة»[1] التي تقدم ذكرها.

وتبني الشيخ لمفهوم المعنى الهيولاني الاحتمالي لا يكشف عنه - فحسب - اكتفاؤه بشرح الوحدات المعجمية دون المعنى، ولكن يدل عليه اعترافه بعد شرحه لأحد أبيات الحماسة بجواز تفسير النمري لنفس البيت رغم مخالفته لشرحه.

وتعد هيولانية المعنى الشعري لدى الشيخ سمة متأصلة في القريض تشهد برسوخها معاني القدماء والمحدثين جميعًا، كما يتبين من قول عنترة في مشهد غفراني يجيب ابن القارح وقد سأله عن مراده بالمشوف المعلم: الدينار أم الرداء؟: «أي الوجهين أردت فهو حسن ولا ينتقض»[2].

إن اللغة لدى الشيخ تبدو أحيانًا عاجزة عن الأداء الدقيق لكل المعاني التي يريد المتكلم أن يعبر عنها لأنها اصطلاح[3] وعادة، ولذلك تتعدد الدلالات في بعض التراكيب رغم أن العبارة واحدة:

معانيك شتَّى والعبارة واحدٌ
فطرفك مغتالٌ وزندك مغتالُ[4]

ويوسع الشيخ مفهوم الهيولانية فينتهي إلى أن المعاني نفسها قد تختلف وتتعدد رغم تشابهها في الظاهر:

فإن توافق في معنى بنو زمنٍ
فإن جلَّ المعاني غير متفقِ
قد يبعد الشيء من شيءٍ يشابهه
إن السماء نظير الماء في الزرقِ[5]

---

(١) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤. وانظر: ص ٢٤٣، حيث قول عمرو بن كلثوم وقد سئل عن مراده بشراب قيل: ألواحد من الأقيال أم قيل ابن عِتْر: «إن الوجهين لا يتصوران».

(٣) الفصول والغايات: ص ٨٨.

(٤) س. ز / شروح: ١٢/٢.

(٥) س. ز / شروح: ص ٦٨٨.

وتختلف فاعلية المعنى الهيولاني عند القراءة الشعرية باختلاف مصدر الاحتمالية، فهي تنشأ من هيولانية المعنى أحيانًا في المعميات نفسها إذا ما بنى الشاعر كلامه بناء يتعذر فيه على المتلقي الجزم بالمعنى المقصود، كما تنشأ من عدم اتفاق الرواة على رواية واحدة كاختلافهم في رواية «خلقة» و«خلفة» في بيت لأبي تمام[1]، لأن المعنى «يصح على «خلقة» و«خلفة»، فإذا رويت بالقاف فالمعنى أن حالات ابن آدم طبعه وخلقته التي جبل عليها يضِلُّ المعقول في كنهها أي في معناها، وإذا رويت خلفة بالفاء فالمعنى أن حالات ابن آدم مختلفة»[2].

ومثل ذلك في الاحتمال الدلالي لدى الشيخ قوله[3]: «متبهم» أو «متتهم»، وقول البحتري[4]: «رشحت» أو «رسخت».

وقد تكون الاحتمالية محدودة فتظهر في أول البناء الشعري ثم تختفي عند تمامه كقول البحتري:

إلى معشر العواد ما بك من أذى

فإن أشفقوا مما أقول فبي وحدي

فالمنشد «إذا سكت على النصف الأول احتمل معنيين: الإخبار والدعاء... فإذا جاء النصف الثاني شهد أن النصف الأول على معنى الدعاء، لأنه دل بذكر الإشفاق على أنه داع لا مخبر»[5].

لكن الهيولانية المكتملة تظل مقترنة بالمعاني التي تنشأ من طبيعة الكتابة الشعرية نفسها، استعاراتٍ وجملًا شعرية وطرائقَ مبتدعةً، فالبناء الشعري قد يقاس بالمستعمل

---

(١) قوله: وأكثر حالات ابن آدم خلقة ... يظل إذا فكرت في كنهها الفكر. ديوانه: ش. د. أبي تمام: ٨٦/٤.

(٢) ذكرى حبيب/ ش.د. أبي تمام: ٨٦/٤. وانظر لختلاف الرواة في رواية «رشحت» و«رسخت»: ع. الوليد: ص ١٣٢.

(٣) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٢ – ١٧٨ والمقصود قوله: متبهم في غرسه أنصاره... انظر نفس الصفحة.

(٤) عبث الوليد: ص ١٣٢. والمقصود قوله: وما رشحت شيبان فضل عطائه ... بل البحر غطى الراسياتِ غُطامطه. ديوانه: ١٢٣٢/١.

(٥) عبث الوليد: ص ١٠١. وانظر البيت في ديوان البحتري: ٧٥٦/٢.

من الكلام فيؤدي معنًى معروفًا، لكنه إذا قيس بمذهب الشاعر أفاد معنى آخر دون أن يكون قد غير بتصحيف أو تحريف أو اختلاف رواية كما وجد الشيخ في قول أبي تمام:

ولهت فأظلم كل شيء دونها
وأنارَ منها كل شيء مظلمُ

فهو «يريد أنه لما أصابها الوله اشتد عليه ذلك فأظلم كل شيء بينها وبينه، وهذا كلام مستعمل، يقال: فلان قال كذا وفعل كذا فاسودت الدنيا في عيني، ويقال: كان كذا من فلان فاسود ما بيني وبينه. وقد يؤدي لفظ الطائي معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أي غيرها، كما يقال: افعل كذا بالقوم دون فلان، أي افعله بهم غير فلان فلا تفعله به...»[1].

ومثل ذلك لدى الشيخ قول نفس الشاعر:

ولا ترين البكا سبَّةً
وألصق جوى بلهيب رواءِ

فالمقصود أن هذا اللهيب «يشفيك بعد حين أي يرويك من الجزع، ويكون المعنى أن البكاء يشفي... ويحتمل في مذهب الطائي أن يكون معنى الرواء أنه يروي الخد أو الأرض بالدمع، ولم تجر عادة اللهيب أن يأتي بالري، فهذا غير المعنى الأول»[2].

إن الهيولانية التي تكتسي بها بعض المعاني في المنظوم شاهد قوي لدى الشيخ على إفلات المعنى الشعري من الشاعر، وتحوله إلى بناء دلالي مفتوح يشارك المتلقون في إعادة تشكيله من خلال تعدد القراءات:

ذكرتَ لفظًا وأنسيت المراد به
من قائليه فأنت الذاكرُ الناسي[3]

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٤٨/٣. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) نفسه/ نفسه: ١٢/٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٣) اللزوم: ٤٩/٢.

وتعد إشارته في شرحه لسقط الزند إلى تعدد معاني بعض أبياته اعترافًا ضمنيًّا بعجزه أحيانًا عن حصر المعاني المقصودة من الأبيات رغم أنه هو الذي نظمها، وإذا كان المسموع الشعري بناء محرمًا لا يستطيع المتلقي خرق حرمته إلا أن يكون مصحِّفًا أو محرفًا أو لاحنًا أو كاسرًا، فإن المعنى الهيولاني يعد حثًّا غير صريح للمتلقي على إغناء الدلالات الشعرية وإخصابها بتأويلها وتعديد قراءتها، فيكون هذا الإغناء ذا بعد نقدي فني عندما يكون المتلقي ناقدًا متذوقًا أو شاعرًا كالشيخ خبيرًا بالصناعة، كما يتبين من قوله مؤولًا بيتًا للبحتري[1]: «هذا يحتمل ثلاثة معان: أحدها أن يكون يريد به كثرة الترحيب من قوله: مرحبًا وأهلًا، وليس بفائدة للممدوح إلا أنه يدل على البشر والكرامة. والثاني أن يكون أراد: إني من قولك لي «أهلًا ومرحبًا» رويت، وهذا كما يقال للرجل: إذا رأيتك فقد استغنيت. والثالث أن يعني كونه في أهل أي من ينوب منابهم، وفي مرحب أي محل واسع»[2].

وتدل هذه المراعاة الخاصة لهيولانية المعنى الشعري في شروحه على أنه كان يتمثلها عند الإنجاز تمثُّلا قبليًّا، فيضمن أبنيته الشعرية ما يزيد فاعليتها قوة وتأثيرًا، وقد بدا هذا التأثير جليًّا في تضارب تأويل الشراح لشعره وإحساس كل واحد منهم بأن ما يقترحه غيره من تأويل يظل مقبولًا حتى عندما يشكك في صحته.

فالبطليوسي في شرحه لبيت السقط:

ومنهلٌ تَرِدُ الجوزاءُ غمرته

إذا السماكين شطر المغرب اعترضا

يقول: «ومعنى «ترد الجوزاء غمرته» أن الجوزاء تشرف عليه فترى فيه عند اعتراض السماكين شطر المغرب.. وأخبرت أن بعض علماء وقتنا هذا زعم أنه أراد

(١) قوله: فغدوت ذا بر لديك ونائل ... ورويت من أهل لديك ومرحب. ديوانه: ٨١/١، وعبث الوليد: ص ٥٥.

(٢) عبث الوليد: ص ٥٦. وانظر قوله مؤولًا بيت أبي الطيب (إن التي سفكت دمي بجفونها ... لم تدر أن دمي الذي تتقلد): «هذا يحتمل وجهين: أحدهما أنها سفكت دمي... والآخر أنها متقلدة بقلادة حمراء». انظر اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٦٠، وديوان أبي الطيب: ٥٢/٢.

بالجوزاء هاهنا الشاة البيضاء الوسط، وهذا لا يصح ولا له معنى يعقل، لأن الشاة لا ترد الماء في هذا الوقت الذي وصفه أبو العلاء.

ويزيد هذا التأويل بعدا أنه إنما وصف ماء في فلاة من الأرض، ومثله لا يصل إليه الشياه، فإن زعم زاعم أنه أراد بالشاة هاهنا الثور الوحشي لأن العرب تسميه شاة، فذلك خطأ لتأنيثه الصفة...»[1].

ويشير الخويي في تأويله قول الشيخ:

أحـــبـــك فـــي ضـــمـــائـــره ونـــــادى

لـيـعـلـنـهـا وقـــد فـــات الـــعـــلانُ

إلى أن التبريزي ذكر في شرح هذا البيت أن المقصود: لما عزت سرائره بهواك ظهر منه ما كان يضمر من مودتك من غير قصد لإظهاره، ولم يزد على هذا.

ولا يكاد هذا السياق والصنعة - في رأي الخويي - يشعران بهذا التفسير، و«لعل المراد به أن هذا القائل كأنه يستقصر نفسه في كتمان الهوى، وأن الإعلان به كان أحزم وأولى له من حيث أنه توسل بهواه المكتوم إلى مراد كان يتوقعه من الممدوح فلم يصل إليه على كتمان الهوى، فأعلن أسباب الهوى رجاء نيل المراد فلم ينفع الإعلان لفوات وقته»[2].

وقد ذهب التبريزي في شرح قول الشيخ:

وتـــقـــتـــلُ أم لـــيـــلـــى أم عـــمـــرو

لـــمـــن يـــغـــدو ســـمـــيـــتـــهـــا قـــتـــيـــلا

إلى أنه يقصد امرأة يقال لها أم عمرو[3]، فخالفه البطليوسي ورأى أنه لم يرد امرأة بعينها[4]، بل وخالف أبا العلاء نفسه فقال يشرح بيت السقط:

---

(١) شرحه/ شروح: ص ٦٦٠ - ٦٦١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٦٦٠.

(٢) التنوير: ١/٤٥. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١٨٩.

(٣) انظر شرحه/ شروح: ص ١٣٧٨. وانظر البيت في ص: ١٣٧٧.

(٤) شرحه/ شروح: ص ١٣٧٩.

وطـارقـتـي أخـت الـكـنـائـن أسـرةٍ
وسـتـرٍ ولحـظٍ وابـنـة الـرمـي أربـع

«أراد أن محبوبته طرقته في النوم، وكان اسمها عاتكة... وابنة الرمي كنانة النبل، جعلها أخت ابنة الرمي من حيث كانت تسمى عاتكة، وعاتكة القوس، وهي أخت كنانة النبل... ووجدت في كتاب الشرح المنسوب إلى أبي العلاء في تفسير «ابنة الرمي» أنه أراد أن لها من يرمي عنها عدوها بالسهام، والذي قدمته أليق بمعنى الشعر، فهذا شرح معنى هذا البيت وغريبه»[1].

وتطرد هذه الإشارات الضمنية إلى هيولانية معاني أبي العلاء الشعرية في مثل قولهم: «وهذا هو الذي أراد أبو العلاء»[2]، وقولهم: «ولو أراد هذا المعنى لعدل عن الجمال إلى التجمل»[3].

ورغم هذه الرغبة في استبعاد الشروح المخالفة التي سمحت بها هيولانية معانيه، كان الشراح يعترفون في شروحهم نفسها بأن باب التأويل مفتوح.

فالتبريزي يرى أن المراد من قول الشيخ:

فـسـقـيًـا لـكـأس مـن فـمٍ مـثـل خـاتمٍ
مـن الـدر لـم يـهـمـم بـتـقـبـيـلـه خـال

أن ثغرها من الدر، ثم يصرح بأن قوله: «لم يهمم بتقبيله خال» «يحتمل وجهين أحدهما: لم يكن فيه خال أي شامة تغير لونه، والآخر أن يكون الخال الرجل المختال لعظم شأنه، ولم يهمم بتقبيله لأنه لا يصل إليه»[4].

والملاحظ أن هذا التأويل لا يمنع أن يكون الشيخ قد أراد أن بوجهها خالًا يزينه بعيدًا من ثغرها.

---

(١) شرحه/ شروح: ص ١٤٩٣ - ١٤٩٤. وانظر البيت في ص: ١٤٩٣.
(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٤٩٨.
(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٥٠١.
(٤) شرح التبريزي/ شروح: ص ١٢١٨. وانظر البيت في نفس الصفحة.

وتبلغ الهيولانية غايتها في شعره عندما تتعارض وجهتا التأويل، فيصبح البناء محتملًا لمعنى ولآخر مناقضٍ له كما احتمله قوله:

لـــولا تحـيـة بـعـض الأربـــع الـــدرس

مـا هـــاب حـد لـسـانـي حـــادث الحُـبَـسِ

فهو «يريد: لولا أني أزهد في التسليم على بعض الربوع الخالية والرسوم البالية لما خاف العي واحتباس النطق عليه لساني. يقول: أنا أفصح مِنْطِيق غير أني أربأ بنفسي عن تكليم الديار البلاقع لأنه لا فائدة في ذاك، أو يقول: لولا أني عاشق أحيي ربوع الأحبة – وربوع الأحبة عند العشاق مستعظمة – لما خشيت العي»[1].

والملاحظ أن معانيه الهيولانية في معظمها ترد في أشعار السقط، وكذا في الدرعيات[2] بعده لنظرها إلى جودة السقطيات، كقوله:

إذا فـنـي الـشـهـر الحـــرام وجـدتُـنـي

وبـــرد هـــلال مـلـبـسـي يـــوم إهـــلالـي

مـتـى نـثـلـت مـــن عـيـبـة يـــوم سـبـرة

وقـــد غـيـم أفــق أرسـلـت جـــاري الآل

وهـــل تـركـت مـنـهـا الـصـــوارم والـقـنـا

لمــلـــتـــمـــس إلا بـــقـــيـــة أســـمـــال

فالأسمال جمع سمل وهو الثوب الخلق والماء القليل أيضًا، والبيت الأخير «يحتمل كلا المعنيين دفعة، لأن برد الهلال من حيث إنه درع يلاحظ معنى الثوب، ومن حيث إنه سراب يلاحظ معنى الماء»[3].

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) انظر: الدرعيات/ شروح: ص ١٧١١، ١٧٣٠، ١٧٣٣، ١٨٤٥.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨١٧. وانظر الأبيات في: الدرعيات/ شروح: ص ١٨١٥ – ١٨١٧.

وكثرة هذه المعاني في أشعاره المجودة تدل على أن الهيولانية تحل في البناء الشعري الدلالي لتحد من سلطة الفائدة والفهم، وتنقل الشعر من حقل النتائج المنطقية إلى حقل الدلالات الفنية والتخيلية، وقد أحس بعض الشراح بقوة هذه الفاعلية فاستعاروا من الشيخ بعض عباراته في تأويل معاني الشعراء ورسم حدودها الاحتمالية، فالخوارزمي يقول بعد تأويله لأحد أبيات السقط[1]: «والأول أوفق لأساليب الشعراء، والثاني أليق لفحوى كلام أبي العلاء»[2].

وتعد لعبة الدلالة البينة الثابتة النقيضَ الذي يقلل به الشيخ من تأثير الهيولانية أو يلغي فاعليتها، والتفسيرُ المضمن داخل الصياغة، أو الوضوح الناشئ عن تخليص الصناعة من الاستعارة والكنايات وصنوف التراكيب الشعرية المغيرة، وما سوى ذلك من الأساليب الفنية التي تؤدي إلى غموض المعاني الشعرية واحتماليتها... سبيلٌ إلى تحقيق الإبانة الدلالية، لكن هذه اللعبة في اللزوم تكتسي بلباس اللعب الجاد[3]، فهذا الديوان يعد المتن الذي حلت فيه الدلالات البينة محل المعاني الهيولانية، لأن الشيخ بناه على الصدق وجعل تنبيه الغافلين هدفه من تأليفه، وتنبيههم لا يتأتى بالتعجيب والتخييل ولكن بالإفادة والإفهام.

ولا يعني ذكر الإبانة هنا أن معاني اللزوم ليست غامضة، وإنما المقصود أن الدلالة عندما تتبين فيها تستقر، فتلغي ما سواها من المعاني خلافًا للمعنى الهيولاني وإن بدا غير غامض.

إلا أن بناء اللزوميات على الإبانة المفهمة لم يمنعه من حملِ بعض معانيها على الهيولانية، والتنبيهِ على أن البيت الواحد منها قد يكون محتملًا لأكثر من معنى، فهو يقول في رده على من اعترض عليه في قوله:

---

(١) قول الشيخ: أعن وخد القلاص كشفت حالا ... ومن عند الظلام طلبت مالا. س. ز/ شروح: ص ٢٥.

(٢) شرحه/ شروح: ص ٢٨. وانظر قوله في الصفحة ٣٩٣ في تأويل بيت آخر: «والمصراع الأول يحتمل ثلاثة معان...».

(٣) انظر في علاقة اللعب بالجد في الشعر قول مهيار: أجد بها والطبع يجري خلالها ... طلاوة رقراق ترى أنها لِعْب. ديوانه: ١/١٥١.

لقد ضلَّ هذا الخلق ما كان فيهم
ولا كائنٍ حتى القيامة زاهدُ

«هذا بيت فيه إقرار بالقيامة، وأما نفي الزهد عن بني آدم فيحتمل وجهين: أحدهما أن يكون محمولًا على أن أكثر الخلق كذلك، لأن الرغبة إذا كانت في الأكثر وكان الزاهد إنما يوجد غريبًا جاز أن يخبر عن ترك الزهد بلفظ العموم والمراد غير ذلك... والآخر أن الزهد تختلف أنواعه فلابد لابن آدم من رغبة في الدنيا التي يعلم أنها زائلة. وإن الرغبة تختلف فتكثر أحيانًا وتقل»[1].

ويقول في سياق آخر رافعًا الشبهة العقدية عن قوله في اللزوم:

كن عابدًا للهِ دون عبيده
فالشرع يعبد والقياس يحررُ

«المعنى أن الناس إذا خالفوا فتركوا العبادة فيجب عليك أن تكون عبد الله عابدًا، فالشرع يعبد أي يجعلك عبدًا. و«القياس يحرر» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون كاللغز، وهو أن يجعل التحرير من تخليص الشيء وتبيينه، كما يقال: حررت الميزان وحررت المال، ويكون هذا إثباتًا للقياس. ملغزًا عن التحرير الذي هو ضد الإعباد، والآخر أن يكون في الكلام نهي عن القياس، وقد روي ذلك عن جعفر بن محمد عليه السلام وغيره، ومذهب جميع المجتهدين في النسك إنما هو الرضى والتسليم وترك ما يستكشف من الغوامض»[2].

لكن هذه الاحتمالية التي حاول أن يحتمي بها في تأويله لبعض ما أغضب معاصرين من معانيه اللزومية، تبدو حجاجية مغالطة أكثر من كونها فتحًا مجانيًّا لباب التأويل، فهي تصرف المتلقي في ظاهرها عن المعنى المعترض عليه، لكنها لا تلغيه

(١) زجر النابح: ص ٤٣. وانظر البيت في اللزوم: ٣١١/١.
(٢) نفسه: ص ٧٧.

كما هو جلي في التأويلين الثانيين لحديثه عن الزهاد والقياس، ولذلك نميل إلى تمييز هذه المعاني الاحتمالية من أخواتها الهيولانية التي بنى عليها سقطياته ودرعياته، وإلى إلحاقها بالمتشابه الذي عناه بقوله:

لا تـقـيِّـد عـلـيَّ لـفـظـي فـإنـي
مـثـل غـيـري تـكـلـمـي بـالمـجـاز[1]

فهذه المعاني وإن كانت تمنع الفهم من أن يكون يقينيًّا تظل بعيدة عن جمالية المعنى الهيولاني، لأن افتراضها في زجر النابح كان لغاية وقائية ودرءًا لأذى الخصوم، فغضبهم عند قراءة اللزوميات لا يدرؤه إلا الاشتباه الدلالي.

٣ - **لعبة المبالغة والاعتدال:** لم يختلف النقاد والفقهاء في كون الشعر لصيقًا بالكذب، واقترنت الإجادة في هذا الفن - في الدرس[2] النقدي والفلسفي - بمدى قدرة الشاعر على صوغ الأكاذيب وابتداعها، ونظر بعض النقاد إلى الكذب الشعري من منظور أخلاقي منطقي فاعتبروه نقيصة فيه.

ولم يكن الشعراء يبالون بهذا الخلاف، إلا أن الجدل حول مشروعية الكذب في الشعر انتهى إلى الاتفاق النقدي على التمييز بين ثلاثة أنواع لهذا الكذب تقاس إليها الأشعار فنيًّا وأخلاقيًّا: المبالغة أو التبليغ، والإغراق، والغلو، و«الفرق بين الثلاثة أن المبالغة إفراط وصف الشيء بالممكن القريب وقوعه عادة، والإغراق وصفه بالممكن البعيد وقوعه عادة، والغلو وصفه بما يستحيل وقوعه»[3].

والأصل في المبالغة أن تكون إفراطًا في الوصف[4]، وزيادة في معنى ما يذكره الشاعر من الأحوال تكون «أبلغ فيما قصد له»[5]، والإغراق فوقها ودون الغلو، والغلو

---

(١) اللزوم: ١/٦٣٣.
(٢) انظر نقد الشعر: ص ٦٥.
(٣) شرح الكافية: ص ١٥٠. ولنظر خزانة الحموي: ص ٢٢٧ و٢٢٩.
(٤) انظر البديع لابن المعتز: ص ٦٥، وشرح الكافية: ص ١٥٠.
(٥) نقد الشعر: ص ١٦١.

فوقهما، وهو ما يعاب على الشاعر إلا أن يكون مقرونًا باحتراس يقربه من حد الصحة ويخرجه من باب الاستحالة[1].

ولم ينكر قدامة الغلو وعده أجود من التوسط والاعتدال، لأنه وإن خرج بالمعنى عن الموجود إلى المعدوم فإنما يراد به المثل وبلوغ النهاية في النعت[2]، والمنكر لديه ما يسميه بإيقاع الممتنع[3] الذي يخرج عن حد الغلو الذي يجوز أن يقع إلى حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع.

ويدل مثل هذا الاختلاف في تحديد المفاهيم الدقيقة للمصطلحات الواصفة للكذب الشعري، على أن الحدود التي ترسمها هذه الاصطلاحات حدود نقدية نظرية، لم يكن الشعراء يلتفتون إليها كثيرًا وهم ينجزون «أكانيبهم الشعرية»، لأن انتقالهم من الحقل المحمود إلى المذموم كان يتم بتلقائية تكشف عن أن الفروق بين هذه الحقول كانت ألطف من أن يحسوا بها.

ولم يشك الشيخ في أية مرحلة من مراحل إنجازه الشعري المتحول، في كون الكذب شريطة من شرائط الجودة الشعرية، ولذلك فإن الحديث عن قبوله أورفضه للمبالغة والغلو لا يعد إشارة إلى موقفه منهما من حيث كونهما مذهبًا فنيًّا مكملًا لصناعة الشعر، ولكن إلى موقفه من الشعر نفسه لأن هذه الصناعة في تصوره لها مفتقرة إليهما غير مستغنية عنهما، وقد بينا في القسم السابق[4] أن هذا الموقف تحول تحت تأثير المعيار الأخلاقي من الانتساب إلى الشعر إلى التوبةِ منه مقرونة بالصمت، فالخروجِ إلى النظم الصادق الصريح، فالمنظومِ الصادقِ المتوهم كذبًا، لِيَنتهيَ عند مرحلة الكذب المحمود بنظم الدرعيات.

---

(١) شرح الكافية: ص ١٥٣.

(٢) نقد الشعر: ص ٦٥ - ٦٦.

(٣) نفسه: ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

وإذا نحن استثنينا الإشارات النقدية المعدودة التي تضمنتها سقطياته، فإن تصوره للمبالغة مستمد في جله من المصنفات التي ألفها بعد توبته من الشعر ورفضه له، ولذلك تبدو الأحكام المتعلقة بهذا المنحى في الكتابة الشعرية مزيجًا من الأحكام الأخلاقية التي تحدد موقفه الفكري الشخصي من المبالغات، ومن الأحكام النقدية الفنية التي تخص كل من أراد أن ينتسب إلى صناعة الشعر ويجود فيها.

ويظهر تأثير المعيار الأخلاقي في هذه الأحكام، في المعجم القادح الذي استعمل فيه الشيخ لوصف المبالغة ألفاظا كالادعاء ودعاوى الشعراء[1] والكذب والمين، كما يظهر تأثيره في اقتران إشارته إلى الغلو والإفراط في المبالغة بعبارات الاستغفار ودعاء الله إقالة العثرة[2]، وصرف كل الأوصاف المستحيلة في حق البشر إلى ذاته سبحانه، والاستعاذة به كقوله معزيًا خاله في فقد خاله الآخر: «فالعياذ بالله أن نقول كما قال المحاربي:

اهتزَّ عرش الله ذي الجلال

لموت خالي يوم مات خالي

ولكن إنا لله وإنا إليه راجعون، كل من عليها فان»[3].

وتعد مقدمة اللزوميات الخطاب الأخلاقي الذي جمع فيه معظم المصطلحات القادحة في الكذب الشعري، أما تصوره النقدي الفني للمبالغة فقد ظل متضمنًا في مختلف أصناف خطابه النقدي التي كان يعرف فيها بأسرار صناعة الشعر وقوانينها، وهو الخطاب الذي آثر ألا يحرم منه المنتسبين إلى هذه الصناعة بعد أن حرمها على نفسه، فخصهم به لإرشادهم إلى طريق تجويدها وهو رافض لها.

(١) انظر مثلًا: اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٥٥، وضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠.
(٢) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.
(٣) رسائله/ عطية: ص ١٥٨.

ويستعمل الشيخ مصطلح «المبالغة» بمعنيين: أحدهما الزيادة على الكافي في الوصف أو البلوغ به إلى غايته القصوى، مدحًا كان أم فخرًا أم سوى ذلك، دون أن يكون في ذلك ابتعاد عن الحقيقة، وهذا المفهوم هو ما قصد إليه مَنْ وَصَفَ زهيرًا بأنه كان يبالغ في المدح ولا يمدح الرجل إلا بما فيه. ويتبين أخذه بهذا الفهم في قوله يشرح عبارة «لبك المسرج» في بيت لأبي تمام: («لبك المسرج» يجوز بكسر الراء وفتحها، والكسر أشد مبالغة لأنه يجعله موقدا للسرج)، كما يظهر في ترجيحه رواية «الخاتر» على «الغادر» في بيت لنفس الشاعر لأنه (أشد مبالغة). وترد المبالغة في كلامه أيضًا باعتبارها نقيضًا للاقتصاد والاعتدال كما يتبين من قوله:

وربَّ مبالغٍ في كيد أمرٍ

تقول له أحبته اقتصادا[1]

إلا أن الغالب في كلامه ورودها بمعنى ثان هو الكذب الشعري والبعد عن الصدق. والأصل في هذا المفهوم الخروج بالاستعمال اللغوي إلى ما سوى الحقيقة على سبيل التوسع والمجاز[2]، ولذلك يغلب عليها في مرتبتها الأولى أن تكون تعبيرية إفهامية ترمي إلى الايضاح أو التكثير[3] أو التقليل، أو الإعظام أو الاحتقار[4]، وورودها لإحدى هذه الغايات يجعلها مشتركة بين أصناف متعددة من أجناس القول حتى التخاطبي منها، وما يستعمل منها في لغة التخاطب يكون لتداول الناس له كالمرجع المتفق عليه بين المتكلم والمخاطب، كقولهم: «جن جنونه» (للمبالغة... فالجنون في حقيقته لا يجن... ولكنهم يريدون الشدة والإفراط)[5]. ويرى الشيخ أن كل ما يسمع من دعوى العرب

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٠٧.

(٢) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١١/٤.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٧٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٣٣.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٠٤/١.

في مخاطباتها (إنما هو على معنى المجاز وتصوير الشيء بالصورة التي ليست له)[1] لتقريب المراد إلى الفهم. أما المبالغات الشعرية فإنها تختص بكونها ثمرة للتكامل بين حس الشاعر وخبرته بأسرار الصناعة، ونتيجة لعلمه المسبق بعدم توقع المتلقي لها، لارتباطها بلطائف الصنعة، ولذلك تبدو في الغالب جامعة بين إحدى الوظائف المذكورة[2] وبين التعجيب والتخييل كما يتبين من قول الشاعر:

ولـــو أن عـصـفـورًا يمـــدُّ جـنـاحـه

عـلـى آل طـــيء كـلـهـا لاسـتـظـلـت[3]

والمدخل إلى مبالغات الشعر مدخل خفي لا يعلمه للطفه إلا من خبر الصنعة، وقد يكون الاهتداء إليه أحيانًا مقصورًا على غرائز الشعراء، ولذلك نجد الشيخ يخالف ابن جني في رفع «حامله» بالفعل «يحط» في شعر لأبي الطيب[4]، ويؤول البيت تأويلًا يراعي جمالية المبالغة وتأثير الصنعة كما يتضح من قول تلميذه التبريزي: (وقال أبو العلاء: في «يحط» ضمير يرجع على طين الخاتم، والهاء في «حامله» راجعة على الطين أيضًا، كأنه جعل «حامله» بدلًا من الضمير الذي هو الفاعل، لأنه إذا جعل «طين الخاتم» هو الذي يحط الفارس كان أبلغ في المعنى من أن يجعله حامل الطين، لأن الطين هو الذي يصرف الأمر. ولهذا المعنى عدل عما ذكره أبو الفتح مع جوازه، لأن بين الوجهين فرقًا من حيث صنعة الشعر)[5].

ويصرح الشيخ بأن أبا الفتح في شرحه بيتًا[6] لنفس الشاعر قد ذهب إلى أن المقصود بالسيف اللفظ دون الجوهر (لأن الحديدة لا تكون من الأسماء، إنما هي

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٤.

(٢) أي الإيضاح والتكثير والتقليل والإعظام والاحتقار...

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٣٣.

(٤) قوله مادحًا: يصرف الأمر فيها طين خاتمه... ولو تطلس منه كل مكتوب.

يحط كل طويل الرمح حامله ... من سرج كل طويل الباع يعبوب. ديوانه: ١/٢٩٥.

(٥) الموضح: ورقة ١٣٤.

(٦) قوله: الشمس من حساده والنصر من... قرَنائه والسيف من أسمائه. ديوانه: ١/١٣٧.

المسمى لأن الاسم عرض والحديد جوهر، لا يكون أحد الجنسين من الآخر)[١]، لكنه بحسه الشعري لم ير إلا ما استبعده ابن جني، لأن مبالغات الشعراء لديه (لا تمنع أن يكون جوهر السيف من صفة الممدوح)[٢]. ويجمع النقاد على أن المبالغات الشعرية تكون مقبولة بل ومحمودة لدى بعضهم إذا لم تبتعد عن القصد والاعتدال، وظلت قريبة من الحقيقة موضحة لها، ويبدأ الخلاف النقدي حولها عندما يبتعد الشاعر بها عن هذه الغاية ويخرج بها إلى التعجيب الفني. ويعبر الشيخ عن هذا البعد بمصطلح الإفراط في المبالغة كقوله يشرح شعرًا لأبي الطيب[٣]: (... وصف نفسه بأنه جواب في الأرض، وهذا من الإفراط في المبالغة)[٤]. والإفراط من المصطلحات التي استعملها النقاد قبل الشيخ وبعده في الحديث عن المبالغة وأنواعها[٥]، لكن «الغلو» هو المصطلح الذي اختاره الشيخ للدلالة على الخروج إلى المبالغات التي أنكرها بعض النقاد[٦] واستجادها بعضهم كما يدل على ذلك قوله في السقط:

ولـــــولا أن يـــظـــنَّ بـــنـــا غـــلـــو
لــزدنــا فــي المــقــالــة مــن اســتــزادا[٧]

ويبدو من اعتذار الشيخ عن الغلو الذي تضمنته سقطياته أنه يقصد به ما ألحق بالآدميين[٨] من صفات ينفرد بها الله وحده أو اختص بها الأنبياء، ولكن سياق الاعتذار يدل على أنه يقصد به كل ما جرى به اللسان من الإفراط (في الوصف بما لا يناسب حال الموصوف)[٩]. ومفهوم ذلك أن الغلو في الشعر ينشأ في الكلام المغير

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٤.
(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٤.
(٣) قوله: كأن رحيلي كان من كف طاهر... فأثبتَ كوري في ظهور المواهب. ديوانه: ١/٢٧٩ .
(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٩.
(٥) انظر البديع: ص ٦٥، ونقد الشعر: ص ٢٤٢، وشرح الكافية: ص ١٥٠، وخزانة الحموي: ص ٢٢٥ و٢٢٧.
(٦) انظر معجز أحمد: ١/٥٢.
(٧)س. ز / شروح: ص ٧٧١.
(٨) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.
(٩) التنوير: ١/٩.

من إغراق الشاعر في التصوير والاستعارات البعيدة الموقعة في المستحيل الممتنع، واستقصائه التشبيهات المستغربة، كما ينشأ في الكلام وإن أتت معانيه حقيقية غير مجازية، إذا نقل الشاعر صفات الخالق أو أنبيائه إلى من سواهم من البشر، والوجه الأول ينكر العقل والثاني ينكر العقل والشرع. وإذا كان الشيخ بعد توبته من الشعر قد ذم المبالغة والغلو، فإن هذا الذم يظل موقفًا أخلاقيًّا لا يغير من حكمه على الشعر بأنه صناعة لا تقوم إلا على الكذب، ومن اختار هذه الصناعة لا يطالب بتحقيق ما يغرب فيه من القول، لأن اللائق بمذهب الشعراء أن يسامحوا[١] فلا تنكر عليهم دعاويهم وأكاذيبهم[٢] الفنية.

وإذْ كان متنه الشعري ثمرة لتحولات وجهها تحول موقفه النقدي الفني من الشعر إلى موقف فكري أخلاقي بعد أن كان قد أنجز السقط فإن هذا الديوان يعتبر المنجز الشعري الذي استثمر فيه الشيخ الفاعلية الفنية لجميع أنواع المبالغة والغلو فتطابق فيه التصور والايجاز تطابقًا كاملًا حتى صار مرجعًا[٣] فنيًّا غنيًّا بالأمثلة لمن فتن من الشعراء بهذا الأسلوب في التصنيع، فالمبالغات في سقط الزند تتنوع وتتفاوت من حيث بعدها عن الاعتدال وقربها منه لتشغل كل المراتب التي رتب فيها النقاد توسع الشعراء وأكاذيبهم، فمن ذلك ما استعمله الشيخ للتبليغ أو الإفراط في الصفة[٤] كقوله مبالغًا في الفخر:

يـنـافـس يـومـي فـيَّ أمـسـي تـشـرفًـا

وتحـسـد أسـحـاري عـلـيَّ الأصـائـل

فهو يقصد أن كل وقت من الزمان يود أن يكون فيه دون ما سواه من الأوقات، حتى أن أمسه ينافس فيه يومه، (ثم زاد مبالغة بأن وصف أن أصيل يومه يحسد عليه

---

(١) انظر التنوير: ١/٩.

(٢) خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣) شاعرية أبي العلاء: ص ٢٠٠.

(٤) حسب تعبير ابن المعتز. انظر البديع: ٦٥.

سحره، وإنما صارت منافسة الأصيل للسحر أبلغ من منافسة الأمس لليوم الذي هو فيه، لأن الأصيل والسحر يجمعهما يوم واحد، والأمس واليوم الذي يشتمل عليه مختلفان لأنه يمكن أن يحصل في الأصيل ولا يمكن أن يعود إلى الأمس)[١]. ويصف عزم الممدوح في قوله:

أفـــاد المـــرهــفـــات ضــيـــاء عـــزمٍ

فــصـــار عـــلـــى جـــواهـــرهـــا صـــقـــالا

فيربو على سابقيه ويتجاوز من جعل العزم في نفاذه كالسيف في مضائه إرادة المبالغة إلى جعل هذا المضاء مستفادًا من نفاذ العزيمة، وشتان ما بين المبالغتين[٢]. ويصف الحنين إلى الوطن والشوق الذي هاجه لمع البرق في قوله:

ســـرى بـــرق المـــعـــرة بـــعـــد وهـــنٍ

فـــبـــاتَ بـــرامـــة يـــصـــف الـــكـــلالا

شـــجـــا ركـــبًـــا وأفـــراسًـــا وإبـــلا

وزاد فـــكـــاد أن يـــشـــجـــو الـــرحـــالا

فيجعل الشوق الذي هاج فعم نفوس الراحلين وأفراسهم وإبلهم بالحزن والكآبة يزداد بزيادة البرق فيكاد (أن يحزن الرحال مع أنها جماد لا يشعر بالشوق والحزن، وهذا مبالغة في وصف حنينهم إلى الأوطان)[٣]. ويستثمر قدرته على التبليغ في وصف الجهل والعي الذي يملأ نفوس لصوص البادية فيشير إلى أن الرياح إذا هبت على بيوتهم وقفوا لها فرسانًا لاصطيادها بسيوفهم، ثم يزيد على هذه المبالغة[٤] فيذكر أنهم يطيعون رئيسًا لهم غويا إذا نفرت إبله من صوت الرعد جرى بسيفه نحو السحاب لردعه:

غـــواة إذا الـــنـــكـــبـــاء حـــفَّـــت بـــيـــوتـــهـــم

أقـــامـــوا لـــهـــا الـــفـــرســـان فـــي كـــل مـــرصـــدِ

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٥٣٠.

(٢) انظر التنوير: ١/ ٢٢. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٧٠.

(٣) التنوير: ١/ ٢٣. وانظر البيتين في: س. ز / شروح: ص ٧٨.

(٤) نفسه: ١/ ٨٤.

يـطـيـعـون أمـــرًا مــن غـــويٍّ كـأنـه
علـى الـدهـر سـلـطـانٌ يـجـور ويـعـتـدي
إذا نـفـرت مـن رعـد غـيـثٍ سـوامـه
سـعـى نـحـوه بـالمـشـرفـيِّ المـهـنـدِ

وتبدو نفس البراعة في التبليغ في وصفه طول الليل[١] وتستر المخدرة [٢]، وحنين جنين الناقة في رحمها لحنينها[٣] وما أشبه[٤] ذلك من المعاني التي ابتعد فيها عن القصد في التصوير لغاية فنية وكثرت في السقط فكادت لا تحصى. ويظهر من طريقته في التبليغ أنه كان ينظر إلى شعر من اشتهر بذلك من المحدثين فيزيد عليها كقوله:

بـــاض الـنـسـور بـه وخـيـم مـصـعـدًا
حـتـى تـرعـرع فـيـه فـرخ الـقـشـعـمِ

فمقصوده أن الغبار المرتفع باضت فيه النسور وأفرخت، وهذا لدى النقاد أشد مبالغة من قول أبي الطيب: (عجاجًا تعثر العقبان فيه)[٥]. وقد كانت هذه الرغبة في تجاوز سابقيه والتفرد بمبالغاته، تجره إلى الإفراط في الوصف، لكنه كان يستطيع أن يقف بإفراطه عند حد ما وصفه العلماء بالإغراق أي المبالغات المرغوب فيها والدعاوى المستحسنة. فجعله البرق لا يجرؤ على السير في بلاد قومه إلا وله خفير منهم[٦]، (من المبالغة في الشعر التي ترغب فيها الشعراء)[٧]. ومثل ذلك جعله الريح تحيد عن الغلل

---

(١) قوله: وباتت تراعي البدر وهو كأنه... من الخوف لاقى بالكمال سرارا . س. ز / شروح: ص ٦٢٤.

(٢) قوله: كأنها سر الإله الذي... عندك دون الناس يستكتم. س. ز / شروح: ص ٨٤٧. وانظر التنوير: ١/١٧٩.

(٣) قوله: فقد حن سوطي في يدي من غرامها... وحن اشتياقا في حشاها جنينها. س. ز / شروح: ص ٨٩٣، وانظر التنوير: ١/١٩٠.

(٤) انظر التنوير: ٢/٢١، ١٠٦. وانظر شروح السقط: ص ٦٣٣، ٦٣٥، ٧٧٥، ٨٣٦، ٨٤٩، ٨٩٤.

(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٤٧. وانظر بيت السقط في الصفحة: ٣٤٦، وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٢٠٦.

(٦) قوله: ولا سار في عرض السماوة بارق ... وليس له من قومنا خفراء. س. ز / شروح: ص ٤٠٠.

(٧) شرح التبريزي / شروح: ص ٤٠٠.

خيفة أن يمزقها شوك القتاد، فهو (مبالغة يستحسنها الشعراء)[1]. ومما وصفه النقاد بالدعاوى المستحسنة[2] قوله يذكر الناقة:

ولما رأتنا نذكر الماء بيننا
ولا ماء غارت من حذار عيونها
كأنا توقَّت وردنا ثمد عينها
فضم إليه ناظريها جبينها[3]

لكن اقتناعه بأن الشعر يزداد جودة كلما أفرط صاحبه في الادعاء، واطمئنانه إلى أن خاطره يستطيع أن يقوده إلى أبعد غايات المبالغة جعلا دعاواه المستحسنة رغم إعجاب النقاد بها تبدو له – بالقياس إلى ما كان قادرا على الإتيان به – أقرب من أن تكون الحد الذي يقف عنده، وإن كان هذا الوقوف مما يرضي النقاد، ولذلك لم يكن مستغربًا أن يتجاوز الإغراق المحمود إلى حقول الغلو المفرط الذي كان يجر على أصحابه نعوتًا نقدية قادحة[4] كسخافة القعل والكفر وقد استحق الشيخ لإفراطه الشديد في ذلك أن يلحق بأعلام الغلو في الشعر كأبي نواس وأبي الطيب وابن هانئ[5].

والحقيقة أن إلحاقه بهم لا يصور مذهبه في الغلو تصويرا دقيقا، لأن الرجوع إلى ديوان السقط وتتبع النماذج الغزيرة التي تضمنها من هذا الفن، يبين عن أنه من حيث تصوره له كان يمثل مدرسة فنية خاصة لعلها كانت آخر من انتهى إليه تطور هذا الضرب من التصنيع. ويبدو أن عاهته كانت تسمح له – كما سأوضح – بأن يفلت من سلطة الذاكرة الحسية فيطلق لعقله عنان التخيل في حقل تجريدي غير مُتَناهٍ لا

(١) شرح التبريزي/ شروح: ص ٣١٣. والمقصود قول الشيخ: ومن غلل تحيد الريح عنه... مخافة أن يمزقها القتاد. انظر نفس الصفحة.

(٢) انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٨٩٧.

(٣)س. ن / شروح: ص ٨٩٦.

(٤) انظر مثلًا الموشح: ص ٢٦٩ – ٢٧٠، حيث ينسب المؤلف أبا نواس إلى الكفر والجرأة لإفراطه في المبالغة الشعرية.

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ٢٢٩ – ٢٣٠.

يعوقه الرقيب الحسي البصري، ولا تراعى فيه إلا صحة العلاقات المتوهمة التي يبنى عليها المتخيل[1] وإذا كنت قد ربطت هذه المدرسة الفنية بالجانب التصويري في غلوه، فلأن ما وصف بهذا المصطلح من مبالغاته ينقسم إلى قسمين: الأول ما عد كذلك لاصطدامه بثوابت التوحيد والاعتقاد، والثاني ما عد كذلك لتلاعبه بمعايير العقل وأقيسته المنطقية. وما ندم عليه الشيخ بعد توبته من الشعر وأغضب بعض النقاد هو غلوه المستهين بالعقيدة، والغالب على هذا النوع وروده في المديح إرضاء لغرور الممدوح أو في الرثاء تقربًا إلى المعزى. ولا يخلو فخره أيضًا من الإفراط والمغالاة في الوصف، لكن اختلاف الغرض لا يغير من كون غلوه يبنى دائمًا على وصف الآدميين بصفات لا تجوز إلا في حق الله أو أنبيائه.

ويستمد الشيخ عناصر الإفراط في هذا الضرب من المبالغات، من المداخل الأولى إلى التوحيد، وأقصد الايمان بالله وملائكته ورسله واليوم الآخر وبالقضاء والقدر. فالألوهية لله وحده سبحانه، لكن الشاعر وهو يسحر بجمال المرأة المتغزل بها يكاد يتخذها إلها معبودًا في الأرض:

فلست أول إنسانٍ أضلَّ به
إبليس من تخذ الإنسان لاهوتا[2]

ويعجب الشاعر المادح بممدوحه فيجد فيه ما يكاد يفتنه فيؤلهه:

ولولا قولك الخلاقُ ربي
لكان لنا بطلعتك افتتانُ[3]

ولم يشر الخوارزمي إلى أن الشيخ غلا في هذا الوصف، واكتفى بأن جعل ذلك مبنيًّا على ما نقل من أن الله خلق أدم على صورته[4]، وعد الخويي ذلك من الغلو في

---

(١) انظر قوله في خطبة السقط / شروح: ص ١٠: (والشعر للخلد مثل الصورة لليد، يمثل الصانع ما لا حقيقة له، ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره. ومطلق في حكم النظم دعوى الجبان أنه شجيع).

(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٨٤.

(٣)نفسه: ص ١٩٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٩٩.

القول كدأب الشعراء[1]، لكن البطليوسي رغم إعجابه بشعره لم يتردد في الاستعاذة بالله من ذلك بعد أن وصفه بأنه غلو شديد[2]. ومن الصفات التي تفرد بها الله عز وجل القدرة والقوة المطلقان، ومن بين مظاهر قدرته هاته السماوات التي رفعها بغير عمد. ويريد الشاعر أن يشخص بيت العلياء والمجد الذي بناه الممدوح فيجعله يسمو في علوه حتى كاد أن يصير سماء ثامنة:

فلولا الله قال الناس أضحتْ
ثمانيةُ به السبع الشدادُ[3]

وهذا من الكذب الصراح وعثرات اللسان التي يسأل الله وحده إقالتها[4]. وقدرة الله على إحياء الموتى متى أراد وبعثهم يوم النشور لا يشك فيها موحد، وأهوال مشاهد القيامة لا يستهين به إلا جاهل أو ملحد، لكن نزعة البحث عن المبالغات الشعرية الطريفة تجر الشيخ إلى الزيادة على كل ما قيل في وصف الشجاعة والإقدام بجعل البدوي الموصوف لا يعرف الخوف والخشية مطلقًا حتى خشية الإله وحساب اليوم الآخر:

طموحُ السيفِ لا يخشى إلهًا
ولا يرجو القيامةَ والمعادا

وقد عد البطليوسي هذه المبالغة استعمالاً بشعًا ظاهر الشناعة (ينكره من يراه ويتأوله على غيرمعناه)[5]. ولم يقف الشيخ عند هذا الحد فادعى للممدوح أنه إذا قتل رجلًا بسيفه لا يكاد ينشر يوم البعث:

يكاد محين لاقى المنايا
بسيفك لا يكون له معاد

---

(١) انظر التنوير: ٤٨/١ .

(٢) شرحه / شروح: ص ١٩٩ .

(٣)س. ز / شروح: ص ٢٩٢.

(٤) انظر شرح التبريزي / شروح : ص ٢٩٢.

(٥) شرحه / شروح: ص ٥٩١ . وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٥٩١ .

وهذا من الغلو الذي لا جهة له[1] والإفراط في القول لأنه جعل قتل الممدوح (أشد تأثيرًا من إماتة الله تعالى)[2]، وأقل غلوا منه جعل أبي الطيب عيسى عليه السلام يعجز عن إحياء من قتله سيف الممدوح[3] لأنه قرنه بمعجزة إحياء الموتى، بينما قارنه الشيخ بالنشور والبعث وهو بيد الله. وينظر الشيخ إلى فضل الأنبياء على سائر البشر فيستعير فضلهم هذا ليجعله لباسًا لممدوحه الذي فاق من سواه فكاد يكون رسولًا لولا انقطاع الوحي بعد محمدﷺ:

لولا انقطاع الوحي بعد محمدٍ
قلنا محمد من أبيه بديلُ
هو مثله في الفضل إلا أنه
لم يأته برسالةٍ جبريلُ
قل للذي عُرفت حقيقته به
إذ لا يقام على الدليل دليلُ

وهذا من صريح المين والكذب المحض والقول الباطل الذي لا يجوز المصير إليه[4]، لأن حال الممدوح التي جعلها دليلًا على النبوة وتعريفًا بحقيقتها وصف يناسب صفات الأنبياء عليهم السلام (إذ غير النبيﷺ: يستحيل أن يعرف حقيقة النبوة لأنها طور وراء طور العقل، فلا يعرفها إلا من بلغ ذلك الطور)[5]. إن من مظاهر صفاء الاعتقاد الايمان بأن ما يريده الله كائن وأن ما لا يريده لا يكون، وليس لموجود علوي كان أم سفلي أن يغير مصير المخلوقين إلا إذا أراد الله ذلك.

ومن الأوهام الفاسدة التي يشيعها المنجمون أن الأفلاك تؤثر في البشر فتكون سببًا في ما يعرض لهم من خير أو شر، وقد حلا للشعراء أن يستثمروا هذا الوهم

---

(١) انظر التنوير: ١/٩، و٧٣. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٣٢٦.
(٢) التنوير: ١/٩.
(٣) قوله: لو كان صادف رأس عازَرَ سيفُه... في يوم معركة لأعيا عيسى. ديوانه: ٢/٣٠٧.
(٤) انظر التنوير: ١/٩. وانظر الأبيات في: س. ز / شروح: ص ٨٧٣.
(٥) نفسه: ١/٩.

في أشعارهم فجعلوا تأثير الممدوح في هذه الأفلاك شاهدًا على علوه على البشر[1]، وينظر الشيخ إلى ذلك ثم يزيد عليه فيقول:

مــن قــال إن الــنــيــراتَ عــوامــل
فــبــضــدِّ ذلــك فــي عـــلاك يــقــولُ

يــعــمــلــن فــي مــا دونــهــنَّ بــرغــمــه
ولــهــنَّ دونــك مــطــلــعٌ وأفــولُ

فقد جعل مطلع النجوم وأفولها دون الممدوح، وجعل قدره يرتفع عن أن يتأثر بتأثير المأثورات، و(هذا مما لا تحتمله صفات الآدمي ولا يناسب حاله فلا يصرف إليه)[2]. وإذا كان الشيخ قد بلغ في غلوه هذه الجرأة فليس مستغربًا أن يكون قد قال في رثائه للفقيه الحنفي:

فــالــعــراقــي بــعــده لــلــحــجــاز
ي قــلــيــل الــخــلاف ســهــل الــقــيــادِ

فجعل موته نهاية لصولة الأحناف على الشافعية لأن أبا حنيفة وأصحابه (إنما كانوا يصولون على الشافعي بمعاونة من هذا المرثي، فالآن لما مات فترت صولتهم وانكسرت شوكتهم)[3]، وإن كان الخوارزمي لتحنفه قد غضب من ذلك فعده من أكاذيب الشعراء[4].

وما يجدر التنبيه عليه هنا أن الشيخ في معظم أبياته كان يحترس من الغلو الصريح بالاستعانة بأدوات تجعله دون الممكن كاستعمال قد للاحتمال ولولا للامتناع وكاد للمقاربة وما أشبه ذلك [5]، فاستعمال هذه المقربات تجعل المبالغة المفرطة لدى

---

(١) كقول أبي الطيب: يقولون تأثير الكواكب في الورى... فما باله تأثيره في الكواكب. ديوانه: ١/٢٨٤.

(٢) التنوير: ١/٨. وانظر البيتين في: س. ز / شروح: ص ٨٧١ – ٨٧٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٩٨٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٩٨٧.

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ٢٢٧.

النقاد من المحاسن، ورغم ذلك فقد بدا اصطدامه بالثوابت العقدية استخفافًا بالعقيدة، ولذلك لم يخف الشراح غضبهم من ذلك. لكن الشيخ أدرك قبلهم ما في ذلك من جرأة فتبرأ منه ومن الشعر الذي يجر إليه، وإذا كان المتأخرون قد انتهوا إلى (أن الناظم إذا قصد الغلو في مديح النبي ﷺ فلا غلو)[1] فإنه كان أول من دعا إلى ذلك بدعوته إلى صرف الغلو إذا جاز في الآدميين إلى من يحق فيهم[2].

أما الغلو التصويري المتلاعب بمعايير العقل وأقيسته فيعد الأسلوب الذي أبان به الشيخ عن قدرته العالية على الابتكار والتخييل بالصورة والتعبير الفني الجمالي بها، وهي القدرة التي تستمد الشعرية منها تألقها رغم ما في ذلك من خروج إلى المحال الذي يتمرد على العقل وأحكامه المنطقية.

ولعل بروز هذا التمرد بطريقة تصبح فيها الاستعارات والمجازات والتشبيهات أغرب من نفسها، هو ما يجعل الغلو والمبالغات التصويرية شحنة فنية تزيد من حرارة التدفق والتلقي الشعريين، ولذا لم يكن رفض النقاد المعتدلين لها ذا تأثير قوي في المنظومة النقدية، فالشعر (إذا خلا من مثل تلك المبالغات وانكمش في حيز ما يسميه نقدنا الحديث بالتقريرية والمباشرة، فقد نكهة الفن وسحره، وبدا لا رواء عليه ولا مذاق فيه)[3].

ومن بين ما وقف عنده النقاد من غلوه التخييلي إدعاؤه لليل أنه روع من خيل المدوح فخاف وبات يدعو الله ليفرج عنه بطلوع الصبح فيتخلص مما هو فيه من الرعب والأهوال:

يبيت مسهدًا والليل يدعو
بضوء الصبح خالقه ابتهالا

---

(١) خزانة الحموي: ص ٢٣١، وانظر الفتح المبين في مدح الأمين: ص ٣١٢ والمجموعة النبهانية في المدائح النبوية: ص ١٣.

(٢) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣) شاعرية أبي العلاء: ص ٢٠١.

فهذا (من قبيل دعاوى الشعراء يبالغون في الأوصاف حتى يخرج الكلام إلى المين والمحال)[١]، وكذا ادعاؤه للأرض أنها من صفرة العشق لم تنبت إلا الزهر الأصفر:

وبالأرض من حبها صفرةٌ

فما تنبت الأرض إلا بهارا[٢]

وما يجري مجرى هذه الدعوى من كذب الأشعار[٣] كثير في أشعاره المجودة. والتأمل في هذا الضرب من مبالغاته يكشف عن أنه يسلك لايقاع المتلقي تحت تأثير فنية الغلو أساليب متعددة تقوم كلها على مواجهة العقل بخلاف المعهود. فمن ذلك أنه يجسم المجردات ويشخصها فتصبح شخوصا تحس وتنفعل كالمخلوقات الحية، كما يتبين من تصويره سير النوق في الليل وأسر جيش الظلام للبدر الخائف:

وباتت تراعي البدر وهو كأنه

من الخوف لاقى بالكمال سرارا

تأخر عن جيش الصباح لضعفه

فأوثقه جيشُ الظلام إسارا[٤]

ويستثمر فنيًّا نفس الانفعال الذي يملأ نفس البدر أي الخوف، لكنه يجعله فرارًا من شمس الضحى في قوله:

والبدرُ يحثث نحو الغرب أينقه

فكلما خاف من شمس الضحى ركضا[٥]

---

(١) التنوير: ٢١/١، وانظر شرح التبريزي / شروح: ص ٦٩. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٦٨.
(٢)س. ز / شروح: ص ١١٣٨.
(٣) التنوير: ٩/١.
(٤)س. ز / شروح: ص ٦٢٤ – ٦٢٥.
(٥)نفسه / نفسه: ص ٦٥٨.

ومثل ذلك في تشخيص المجردات إشارته إلى خوف الريح الهابة من الأشواك[1] وشربِ المطايا ضوء الفجر[2]. وقد ينحو منحى مناقضًا فيجعل الأجسام المحسوسة كائنات لطيفة شفافة لا تخفي ما بداخلها كما يتبين من صورة النوق التي أهزلها السير فلطفت حتى أصبح الماء الذي تشربه يبصر من وراء جلد أعناقها:

وقد دقت هواديهن حتى
كأن رقابهنَّ الخيزرانُ
إذا شربت رأيت الماءَ فيها
أزيرقَ ليس يستره الجرانُ[3]

ومن ذلك أيضًا عمده إلى مزج ما طبعه التمايز وتمييز ما حكمه الامتزاج، فالنور نقيض للظلام ومتميز به، وشدة الظلمة تصورها قوة لمع الضوء فيها، وقد استثمر الشيخ هذا التباين في قوله في السقط يصف سرى النوق:

فخرقن ثوبَ الليل حتى كأنني
أطرت بها في جانبيه شرارا[4]

لكنه عندما يريد المبالغة في وصف شدة ظلام الليل، يغلو فيجعل ضوء نار الزناد يمتزج بسواده فتعجز عيون النوق عن الإبصار فيه بعد أن كانت لحدة بصرها ترى الشرار الكامن في الزند قبل قدحه، أما الصباح فقد ظل رغم طلوعه عاجزًا عن أن يعلن عن بزوغه لمنع شدة سواد الليل نوره من أن يبين وسط الظلام:

وكنَّ يرين نار الزند فيه
فلم يبصرن إذ ورت الزناد

---

(١) س. ز / شروح: ص ٣١٣.
(٢) قوله: فكاد الفجر تشربه المطايا ... وتملأ منه أسقية شنان. س. ز / شروح: ص ١٨٢ .
(٣)س. ز / شروح: ص ١٨٢ - ١٨٣ .
(٤)نفسه: ص ٦٢٣.

لـــو ان بـيـــاض عـــين المــــرء صـبـحٌ

هـنـالـك مـــا أضـــاء بـــه الـــســـوادُ[1]

وخلافًا لذلك يلجأ إلى ما يمتزج لدى الشعراء فيتحد في البصر ليغلو في وصفه بجعله متباينًا، فالشعراء عندما يريدون المبالغة في تصوير صفاء الماء يجعلونه كأنه مزج بالزجاج المذاب أو ماء الفضة[2]، لكن الشيخ لولعه بالغلو يعكس الصورة فيجعل هذه المياه لصفائها وخلوصها من الشوائب تتميز من ماء الزجاج واللجين رغم صفائه، فإذا طُرحا فيها تميزا منها فبانا:

مـــيـــاهٌ لـــو طـــرحـــت بـــهـــا لجـيـنًـــا

ومـشـبـهـهـا لمـيـــزت انـــتـــقـــادا[3]

والواضح أن تعطيل سلطة العقل ومنطقه هو الذي منح الغلو في الشعر جماليته، فالحدود بين الموجودات تصبح فيه ملغاة فتتوحد الانفعالات والأحاسيس ولغة التخاطب، ويتحول شوق الخيل إلى الماء ليصبح شوق الماء إليها:

إذا اشـتـاقـت الـخـيـلُ المـنـاهـلَ أعرضت

عـن المــاء فـاشـتـاقـت إلـيـهـا المـنـاهـلُ[4]

وتفهم النوق حديث الركبان عن شدة عطشهم بعد نفاد مائهم، فتغور عيونها خوفًا من أن يشربوا ماءها[5]. والعقل يعد مثل هذا دعاوى كاذبة، لكنها في حكم الشعر مظهر من مظاهر الإغراب في الصنعة، والإغراب سبيل إلى التجويد والتعجيب. لقد كان الشيخ في خطبة السقط التي ختم بها نظم الديوان صريحًا في رده جودة

---

(١)س. ز / شروح: ص ٣١٣ – ٣١٥.

(٢) كقول الصنوبري: كأن الزجاج بها قد أذيب... وماء اللجين بها قد سبكْ. ديوانه: ص ٤٤٨، وانظر ش. ب/ شروح: ص ٧٨٧.

(٣)س. ز / شروح: ص ٧٨٦.

(٤)س. ز / شروح: ص ٥٤١.

(٥) انظر قوله: ولما رأتنا نذكر الماء بيننا... ولا ماء غارت من حذار عيونها. س. ز / شروح: ص ٨٩٦، وما تقدم: ص ٤٩.

الشعر إلى الإغراق والغلو وهو عالم أنهما كذب محض، لكن هذه الخطبة كانت في الحين نفسه الرسالة النقدية التي أعلن فيها نهاية مرحلة المبالغات المفرطة في منجزه الشعري وهو يعلن نفوره من هذه الأكاذيب ويعترف بأنه آثر أن يكون متخلقًا ساكتًا عن قول الشعر على أن يظل بابتعاده عنها وتمسكه بالموزون شاعرًا غير مجيد[١]، ولذلك لم يكن لفن المبالغة – عندما تحلل الشيخ من توبته من الشعر – أن يجد له مكانًا في ديوان اللزوم الذي أعلن به عن عودته المحتشمة إلى المنظوم، فهذا الديوان كما أوضح في مقدمته توخي فيه صدق الكلمة ونزه عن الكذب والميط وعري من المين[٢]، فكان بذلك – لديه – نموذجًا لما يمكن أن يكون عليه القصد والاعتدال في النظم، فهو يبدو في لزومياته لرفضه الكذب والتزامه بالصدق كأنه لم يكتسب خبرة بفن المبالغة ولم يكن الشاعر الذي غلا في سقطياته وادعى فيها من الأكاذيب ما ينكره الشرع والعقل. فاللسان الذي جعل الله عرضة لليمين في قوله راثيًا:

وبالله ربي ما تقلد صارمًا
له مشبه في يوم حربٍ ولا سلمِ[٣]

فلغى كاذبًا كغيره من الشعراء[٤]، أصبح بعد تطليق الشعر لا يستعذب الكلام إلا إذا كان تمجيدًا للخالق الذي شرف عن التمجيد[٥] والتماسًا للثواب منه[٦] ودعوة إلى طريقه، ولم يكن يقصد من نظم اللزوم إلى أكثر من هذا. لكن تميز لزومياته بكونها ديوان القصد والاعتدال لم يمنع بعض أنواع المبالغات من التسلل إليه، ولا أقصد ما عده بعض الدارسين[٧] مبالغة كقوله[٨]:

---

(١) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: ٢/١٦٢.
(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٦.
(٣)س. ز / شروح: ص ٩٥٣.
(٤) انظر التنوير: ١/٢٠٢، وشرح الخوارزمي / شروح: ص ٩٥٣.
(٥) مقدمة اللزوم: ١/ ٥.
(٦) نفسه: ١/ ٣٩.
(٧) انظر الجامع: ص ١١٧٢.
(٨) انظر على التوالي اللزوم: ١/١٤٣، و٢/٣٠٣.

إذا حان وقتي فالمثقَّفُ طاعني
بغير معين والمهنَّدُ ضاربي

وقوله

لو قام أمواتُ العواصمِ وحدها
ملأوا البلاد حزونها وسهولها

فالمتلقي لا يحس بأية مبالغة في البيتين لأن ذهنه يتوجه إلى معنى الموت والكثرة المرادين بكلامه دون الالتفات إلى توسعه فيه، وذلك لغياب المقصد الفني التعجيبي في هذا التوسع، ولكن المقصود ما وصفه الشيخ نفسه بأنه مبالغة، كقوله مؤولاً إشارته إلى بكاء المنابر وبكاء الأرض:

يدعون في جمعاتهم بسفاهةٍ
لأميرهم فيكاد يبكي المنبرُ

فالمعنى أن في الدنيا أمما لهم أمراء ظلمة يدعى لهم على المنابر، فلو كان المنبر يقدر على البكاء لبكى وندب، وهذا في رأيه من صنوف المبالغة[1]. والواضح من استشهاده بالقرآن الكريم على هذا النوع من المبالغات أنه يقصد به التبليغ والزيادة في الوصف للإيضاح زيادة تميزه من الكذب الفني الموسوم بالغلو والإغراق، وهو ما يؤكد أن ما يجوز نعته بالمبالغة في لزومياته لتجاوزه الحقيقة، لا يحمل أية دلالة فنية كالتي تحملها المبالغات التعجيبية في سقط الزند، وذلك لأنها توضيحية إقناعية.

ويبدو أن القراء في عصره كانوا واعين بدلالة تحوله من الشعر، فما ورد في سقطياته من غلو عد لديهم من أكاذيب الشعر ولغو الشعراء فلم يحاسبوه عليه، لكنه عندما أعلن في مقدمة اللزوم أنه سيلتزم بالصدق وينأى عن الكذب، حمل ديوانه على الجد والاعتقاد فأصبح مسؤولاً عن كل ما أتى به فيه، فحوسب على كثير مما قاله

---

(١) انظر زجر النابح: ص ٧٥، وانظر البيت في اللزوم: ١/٤٤٥.

فيه مصرحًا أو ملمحًا، ونجم عن ذلك أنه وجد نفسه بعد نظم اللزوميات مضطرًا إلى أن يدفع عن نفسه ما رماه به خصومه من تهم بسبب ما تضمنته بعض أبياتها من مؤولات، ويؤول منها معتذرًا معاني كان بعضها قد ورد من قبل في سقط الزند فلم ينكر عليه. فقد زعم في بعض مبالغات السقط أن النجوم والأفلاك تؤثر في مصير الناس وأفعالهم(١) وهو غير متخوف لأنه كان يعلم أنه يتكلم بلغة الشعراء ويهيم مثلهم في كل واد، لكنه عندما ردد ذلك في لزومياته فقال:

لقد ترفَّع فوق المشتري زحلُ
فأصبح الشرُّ فينا ظاهر الغلبِ

وإن كيوان والمريخ ما بقيا
لا يخليانك من فجعٍ ومن سلبِ

نسب إلى تأليه الأفلاك فاضطر إلى أن ينفي عن كلامه شبهة الشرك مؤولًا المعنى بأن (الله سبحانه جعل الكواكب تجري بأمره، فإذا حل الكوكب الفلاني بموضع كذا أوجب ذلك حدوث أمر كما أن النار إذا ألقيت في شيء أوجبت حريقه... وذلك بتقدير الله جل سلطانه، وعلى هذا القول حمل بعض المفسرين قوله تعالى: ﴿فالمدبرات أمرا﴾. وقال الناس: أحرقت النار الحطب على هذا المجاز، وذلك مذهب الشرعية)(٢).

واحتمى بنفس التأويل بعد قوله:

لعلَّ قران هذا النجم يثني
إلى طرق الهدى أممًا حيارى

فذهب إلى أن المعنى (لعل الله يهديهم بطلوع هذا النجم، وهذا على المجاز كما تقول: (أحسن إلي يوم الجمعة) ولم يحسن إليك، وإنما ذلك الإحسان من الله فيه،

---

(١) انظر ما تقدم، حيث قوله مشيرًا إلى تأثير الأفلاك في البشر: يعملن في ما دونهن برغمه. س. ز / شروح: ص ٨٧١ – ٨٧٢.

(٢) زجر النابح: ص ٣٠. وانظر سورة النازعات / الآية: ٥، وانظر البيتين في اللزوم: ١/ ١٥٣.

وهو كقولهم: ليل نائم، وإنما ينام فيه)[1]. والملاحظ أن الشاعرالتائب لم يعتنرعن ذلك ونظيره بأنه دعاوى شعرية كما اعتذر عن أكاذيب السقط، فتوخي الصدق في اللزوم كان إشارة ضمنية إلى خلوه من المبالغة والغلو، لأنهما ليسا إلا تعبيرًا عن الكذب نفسه. ولم يدم تمسكه بالصدق والقصد في نظمه طويلًا، فديوان استغفر واستغفري كما أوضحت كان الديوان الثاني والأخير الذي بناه على الكلمة الصادقة قبل أن يعود إلى مغازلة الكذب الشعري المتوهم في جامع الأوزان ليجد نفسه في درعياته من جديد أما م الغلو والمبالغات الشعرية الصريحة.

وقد سبقت الإشارة إلى أن عودته إلى الشعر المجود في هذا الديوان الصغير كانت مقيدة بالمقصد النبيل المتمثل في الدعوة إلى الجهاد حماية للعرض والدين، ولم يكن التقيد بهذه الغاية الأخلاقية ليسمح له بأن يتحرش من جديد بالعقيدة في غلوه الشعري، وسهل له ذلك حصره الديوان في وصف الدروع وابتعاده عن المديح وما أشبهه من الأغراض التي تقود إلى هذا النوع من الأكاذيب المكروهة، ولذلك نجد كل مبالغاته المفرطة فيه مقصورة على الغلو التصويري الذي يصطدم بأقيسة العقل ولا يعبث بالمقدسات. وإذا كان الوجه الفني لهذا الضرب من المبالغة شبيهًا من حيث الكيف بنظيره في سقط الزند، فإن المقارنة بينهما من حيث الكم والتنوع تكشف عن ضيق المجال الذي تحركت فيه مبالغات الدرعيات، فهي لا تخرج عن وصف ملوسة الدرع وليونتها وصفائها ولمعانها لشبهها الماء:

لا يخلبنك بارقٌ متلمعٌ

إن البروق تخون في تلماعها

ماوية تهوي هوي الماء من

دهماء تهدي عذبه لبقاعها[2]

---

(١) زجر النابح: ص ٢٠. وانظر البيت في اللزوم: ١/٧٤.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٨٦ - ١٩٨٧.

ولا يختلف الشيخ في مجيئه بمثل هذه الأوصاف عن غيره، فجل الشعراء يشبهون الدروع بالغدران التي تصفقها الرياح[1]، لكنه يجعل هذه النعوتة منطلقه إلى تنويع الصور المبنية على المبالغة لتصبح الدرع ببريقها الشمس الثانية التي تمنع ضوء النهار من الانحسار بعد غروب شمس السماء:

إنـــي إذا دلـكـت بـــراح قـبـضـتـهـا

بـــالـــراح كـيـمـا لا يـكـون دلـــوك[2]

فإذ ألقيت ليلًا في صحراء مظلمة طلع النهار:

إذا ألـقـيـت فـي مـهـمـهٍ تحـت حـنـدس

تـخـيـلـت أن الـشـمـس لاح صـديـعـهـا[3]

وهي اللجين لصفائها وبياضها، فلو أذابها الفقير لاغتنى بها:

تحـتـي مـصـعـلـكـةُ الـربـيـع وفـوقـهـا

بـيـضـاء عـز بـنـوبـهـا الـصـعـلـوكُ[4]

وقد يفرط في الوصف ويغلو فيجعلها إذا سالت أسرع من ماء الدلو:

لـــو خـلـيـت وذنــــوب مــــاء سـائـل

فــي مـذنـب سـبـقـتـه مــن إسـراعــهــا[5]

وتصبح لسيلانها ماء جاريًا فترده الوحوش الظمأى لترتوي[6]، ويفر منه الضب محذرًا أنثاه وصغاره:

---

(١) كقول أوس بن حجر: وأملس صوليًّا كنهي قرارة... أحس بقاع نفح ريح فأجفلا. انظر نقد الشعر: ص ١٣١.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٠٨.

(٣)نفسه / نفسه: ص ١٩٩٣.

(٤)نفسه / نفسه: ص ١٩٠٢.

(٥)نفسه / نفسه: ص ١٩٨٥.

(٦) قوله: وغرت عيون الوحش فاقتربت لها... صواد وباغي الورد منهن لاحس. نفسه / نفسه: ص ١٩٥٥.

يحسبها الضبُّ إذا ألقيت

في أرضها الغبراء عثنون سيلِ

يشتد خوفًا بعد إخباره

حُسيلةُ عنها وأم الحسيلِ[1]

لكن إغرابه في الغلو يظهر عندما يجعل لابسها سابحًا في نهر متجمد[2] ومتطهرًا من الحدث بمائها:

وثوبي أضاة إن شكا الظمء تحتها

كمي هياج فهو ظمآن سابح

كمغتسلٍ أعلى جمادى ببارِدٍ

وما سجل ماء حين يفرغ سائح

تشبث منه كل عضوٍ بحظه

من الماء إلا رأسه والمسائح

كأن الفتى سنت عليه بلبسها

يداه ذنوبًا ما استقته المواتح[3]

ولصحة الطهارة الكبرى بها يبطل تيمم حاملها الصادي وهو مقبل على الصلاة:

وتوهُّم أني لا يجوز تيممي

على قربها والأرض صاد جميعها[4]

وتوهمها ماء ليس مقصورًا على المتوضئ وحده فجاريته تتوهمها هي الأخرى كذلك فتهم لتملأ منها الإناء:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٣١.

(٢) قوله: وثوبي أضاة إن شكا الظمء تحتها... كمي هياج فهو ظمآن سابح. نفسه / نفسه: ص ١٩١١.

(٣)نفسه / نفسه: ص ١٩١١، ١٩١٣.

(٤)نفسه / نفسه: ص١٩٩٢.

وقـــد أهـــوت إلـــى درعـــي لمـيـسٌ

لـتـمـلأ مــن جـوانـبـهـا الإداوه[1]

وينتقل هذا الوهم إلى النبات نفسه، فالعشب الذي صَوَّحَهُ القيظ فذوى، يهم باستعادة خضرته إذا وضعت عليه:

يــهــم أن يــرجــع الــنــبــات بـهـا

أخـضـر مــن بـعـد مـا يـقـال ذأى[2]

وعندما نتأمل في هذه المبالغات نجدها تشترك كلها في تجميل صورة الدروع لدى المتلقين وتحبيبها إلى نفوسهم، وتعلق النفوس بالصورة الجميلة التي يرسمها لها يصبح تعلقًا ضمنيًّا بفضيلة الشجاعة والدفاع عن العرض، وهو ما يدل على أنه حاول في آخر دواوينه أن يطوع الكذب الشعري ليكون في بدايته مظهرًا فنيًّا تخييليًّا، وفي نهايته حثًّا على الفضيلة، فمبالغة الدرعيات كلها تؤول إلى غاية واحدة هي الحث على الجهاد، لكن تنوع أغراض صناعة الشعر يجعلها أوسع من أن تحصر في موضوع واحد كوصف الدروع. وإذا نحن نظرنا إلى بعض ما عده النقاد من مبالغات الدرعيات إغرابًا في الصنعة كجعله الحصان يعدو ظامئًا وهي فوقه غدير مفعم[3]، والضباب تنفر منها والوحوش تردها تبين أن كل ذلك توسيع لقوله قبل ذلك في سقط الزند:

والـعـيـسُ أقـتـل مـا يـكـون لـهـا الـصـدى

والمــــاءُ فـــوق ظـهـورهـا مـحـمـولُ[4]

وكذا لقوله مغرقًا الجراد في غدران الدروع:

كــأن الــدبــى غـرقــى بـهـا غـيـر أعـين

إذا رد فـيـهـا نــاظـرٌ يـسـتـبـيـنـهـا[5]

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٧٨.

(٢)نفسه / نفسه: ص ٢٠١٠.

(٣) قوله: يحمل منها صاديًا سابح... مثل غدير الديمة المفعم. نفسه / نفسه: ص ١٧٤٩.

(٤)س. ز / شروح: ص ٨٨٠ .

(٥)نفسه / نفسه: ص ٩٠١، وانظر التنوير: ١٩٢/١.

ولذلك يظل السقط المرجع الفني الأكمل لتعرف حدود التطابق بين تصوره النقدي لفن المبالغات وإنجازه الشعري لها.

٤ - **لعبة التخييل والإفهام:** لعل من بين ما تتميز به اللغة الشعرية من باقي أنواع الخطاب قدرتها على الجمع بين مسايرة منطق الأبنية اللغوية المفيدة وبين التمرد عليها بخلخلتها وتحويلها عن غايتها الإفهامية إلى وجهة أخرى هي الوجهة التخييلية التعجيبية. وعندما عرف الشيخ الشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، كان من بين ما عناه بالشرائط الأثر التخييلي الذي يحدثه الشاعر لدى المتلقي من خلال مختلف التغييرات[(١)] التي يبعد بها لغة الشعر عن لغة التواصل وعن النظم البارد. وتتنوع مسالك التخييل فتكون صوتية مسموعة أو بصرية مرئية أو ذهنية مدركة، ويرتبط بناء المعاني التخييلية في الشعر بالمدرك الذهني من خلال أساليب ينوعها الشاعر كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية والتورية والمبالغة والإيهام وما سوى ذلك من الاختيارات الفنية.

وقد عد ابن سعيد أبا العلاء أشعر من سلك طرق التخييل[(٢)]، وهو يقصد تشبيهاته واستعاراته البديعة التي أثبت بها أنه كان رغم عماه من الشعراء القلائل الذيم طوعوا هذه الفنون البيانية وخبروا أسرارها، لكن تصوره النقدي النظري لهذه الفنون يظل غير جلي لأنه كان يضن في مختلف مصنفاته بما يمكن أن يعد تعريفًا نقديًّا مدرسيًّا بها وبقوانينها، نائيًا بها عن أن تصبح قواعد جامدة متناهية ومستقلة عن أحكام الغريزة. وتبدأ خلخلة منطق الأبنية اللغوية الدالة والمعقولة عندما يتوسع المتكلم في كلامه فيخرج بالألفاظ والمعاني عن استعمالها الأصلي ليضعها في سياق لغوي أوعقلي يبتعد بها عن الحقيقة اللغوية والعقلية، ولعل اللغة الشعرية من بين لغات الأجناس الأدبية الأخرى تعد أقصى ما يمكن أن تبلغه هذه الخلخلة، إلا أنها غير مقصورة على هذه الأجناس دون غيرها.

---

(١) انظر ما تقدم: ٤٦/١.

(٢) رايات المبرزين: ص ٦. وفي المطبوع «ملك» عوض «سلك».

فالابتعاد عن الحقيقة يظهر في لغة التخاطب اليومي نفسها لأن أبنية هذه اللغة تكون عاجزة أحيانًا وربما في أغلبها[1] عن الدلالة على مقصود المتكلم، فيحتمي بأبنية تأويلية تزال عن موضعها لتحل محل الأبنية التحقيقية مستبعدة حقيقتها. وحدوثها في لغة التخاطب يفيد أنها خلخلة ضرورية لا يستغنى عنها لأن الإفهام لا يتحقق بدونها. وقد يكثر استعمال البناء المخلخل وتداوله فينسي الأصل الحقيقي[2]، وتصبح الخلخلة حقيقة جديدة قد تزال عن موضعها من جديد، ولذلك عدت اللغة في أغلبها مجازًا[3] لأنه يلاحق المتكلم في كل ما يقول[4]. وإذا كان الكذب في الشعر بابًا من أبواب التخييل وكان المجاز ابتعادًا عن الحقيقة، فإنه لدى ابن قتيبة لا يعد كذبًا، لأنه لو جاز وصفه بذلك لكان أكثر كلام الناس باطلا[5].

وذهب الناقد إلى أن المتخاطبين لا يصلون إلى بعض المعاني في ألسنة العجم إلا بالاستعمالات المجازية[6]، وهي إشارة ذكية إلى افتقار اللغة إلى الاستعمالات غيرالحقيقية، واضطرار المتكلم إلى الاستعانة بها للإفهام، والشعراء يستعينون كباقي المتكلمين بما يمكنهم من نقل المعاني إلى أفهام المتلقين لأنه (أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع)[7]، لكن لعبة التخييل بالشعر تتميز بكونها أخص من أن تكون مجرد خروج اضطراري عن الحقيقة لغاية إفهامية، لأنها تتجاوز الإفهام نفسه لتصبح غاية في حد ذاتها يقود إليها الاختيار الفني لا الاضطرار اللغوي وأعني بهذا أن مستويات الابتعاد عن الحقيقة تختلف في لغة الإفهام عنها في لغة التخييل، لأنها في الأولى إتفاق قبلي بين المفهم والمخاطب على حدود تداولية معروفة مبتذلة أو متوقعة ستبتذل لا يضل فيها أحدهما عن الآخر، بينما هي في الثانية إستبداد قسري يُرغِم

(١) انظر: دراما المجاز / فصول: ص ١٠٠ / تراثنا النقدي ٢. وانظر خصائص ابن جني: ٤٤٧/٢ – ٤٥٧

(٢) نفسه: ص ١٠٠.

(٣) انظر الخصائص: ٤٤٧/٢.

(٤) دراما المجاز / فصول: ص ١٠٠.

(٥) انظر العمدة: ٢٦٦/١.

(٦) نفسه: ٢٦٦/١.

(٧) نفسه: ٢٦٦/١.

فيه الشاعر- أحيانًا - وهو يقول ما لا يفهم، المتلقيَ على أن يفهم ما يقال وإن لم يفهمه، إذا لم يهده حسه إلى الدلالة التعجيبية لكلام الشاعر.

ولا يمتلك المتلقي أمام هذا القصر إلا حقًّا واحدًا هو حق التصور والتعجب دون الفهم، إلا إذا تفضل عليه الشاعر فأفهمه، ولعل هذا ما قصد إليه الجاحظ حين عد الشعر جنسًا من التصوير[1]. وقد ذكر المرزوقي في شرحه لبيت لأبي تمام[2] أن ما عمله في هذا البيت (يسميه أهل المعاني التصوير، وذلك أنه أراد أن يبين نفور صاحبه من الشيب المختط بفوديه فلم يقنع فيه بعبارة، ولم يرتض له تناهيًا في بيان وإشارة دون تصويره بما أخرجه إلى العيان، فقال: اعتبر أيها المخاطب وتأمل آرام الظباء كيف تصورني بصورة ذئب الرمل)[3].

ويبدو من كلام المرزوقي أن هذا المصطلح الذي لم يقدر له أن يتداول كان يطلق على كل الأبنية الدلالية التي كان الشعراء لا يقنعون في بنائها بالمعاني القريبة من الحقيقة، فلا يتناهون في التعبير حتى يصلوا إلى بناء بعيد منها ينقل المتلقي من موقع الفهم إلى موقع التأمل، وذلك من خلال تجاوز حدود التأويل التي يتحرك داخلها المخاطب في لغة الإفهام، إلى حقول بعيدة مفرغة يتوهمونها أرضًا صلبة ويسيرون عليها سيرًا يتأخر عنه المتلقون فيقصون آثاره ويتتبعونها مستمتعين بنشوة الملاحقة أو معانين من مشقتها.

ويعد المجاز المدخل الأقرب إلى التصوير التخييلي في الشعر، والاستعارة أوسع أبوابه إذ (ليس في حِلَى الشعر أعجب منها)[4]. والتشبيه باب آخر من أبواب التعجيب، وإن كان مبنيًّا على الحقيقة، يلحق في رأي بعض النقاد بالمجاز (لأن المتشابهين في أكثر الأشياء إنما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة)[5]. وقد صرح الشيخ في لزومياته بأن كلامه منه الحقيقي ومنه المجازي:

(١) الحيوان: ٣/١٣١ - ١٣٢.

(٢) قوله: ألم تر آرام الظباء كأنما ... رأت بي سيد الرمل والصبح أدرع. ديوانه: ٢/٣٢٢.

(٣) ش. د. أبي تمام: ٢/٣٢٣.

(٤) العمدة: ١/٢٦٨.

(٥) نفسه: ١/٢٦٨. ويفهم هذا أيضًا من كلام البطليوسي. انظر شرح / شروح: ص ١٥١٢، و٨٤٠.

وليس على الحقائق كلُّ قولي

ولكن فيه أصناف المجازِ[1]

ويتبين من استعماله هذا المصطلح أنه يقصد به كل أنواع الاتساع في القول في لغة التخاطب [2] كان أم في الشعر، فجعل أبي الطيب السمع من أعضاء الإنسان[3] (مجاز واتساع لأن السمع ليس من الأعضاء...)[4]، ومثل ذلك لديه جعل أبي تمام المشيئة للظلمان لأنه (على المجاز والاتساع)[5]... والغالب على مجازات الشيخ في مراتبها الأولى أنها ترد في أشعاره المجودة لحسن البيان، وفي لزومياته للإفهام أو التلبيس المقصود، أما التصوير الذي وقف عنده النقاد والمتلقون متعجبين مستغربين فيتمثل في استعاراته وتشبيهاته لتجاوزه حسن البيان فيها إلى التخييل والتعجيب من خلال الإغراب في الصنعة.

أ - **الاستعارات المخيلة:** لعل من بين أهم النتائج التي يمكن أن يخرج منها دارس أشعار ابي العلاء وهو يفاجأ بالحيز الواسع الذي تشغله الاستعارات في سقطياته ودرعياته، أن شغفه بالشعر المجود إنما كان شغفًا بالتصوير[6] نفسه، والاستعارة بابه الأوسع. والمفارقة التي تبدو محيرة أن إفراطه في ركوب هذا الفن لا تناسبه الإشارات النقدية المقتضبة التي كان يكتفي بها عند تعرضه للعارية في أشعار غيره، فنحن لا نجد في كلامه تلك المصطلحات التي قسم فيها العلماء هذا الباب من

---

(١) اللزوم: ١/٦٣٠. وانظر قوله في: ١/٦٣٣: لا تقيد علي لفظي فإني... مثل غيري تكلمي بالمجاز.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٦٤، ٢٧٦. وانظر في ما تقدم من هذا الباب مبحث «لعبة المبالغة والاعتدال».

(٣) قوله: مهلًا فإن العذل من أسقامه... وترفقًا فالسمع من أعضائه. ديوانه: ١/١٣١.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٥.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٦٠. والمقصود قوله: إذا شئن بالألوان كن عصابة... ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢/٦٠.

(٦) يستعمل ابن حجة التصوير بالمعنى الحقيقي أي النقش، ويستعمل الصورة باعتبارها مقابلًا للمعنى. خزانة الحموي: ص ١٧٧، ١٧٩.

الصنعة – البديعي[١] لدى بعضهم والبياني[٢] لدى آخرين – إلى استعارات، ومصرحة ومكنية وتحقيقية وتخييلية، وقطعية واحتمالية وأصلية وتبعية ومرشحة ومجردة، وما سوى ذلك من الأوصاف التي خنق بها بعض المصنفين[٣] هذا الفن التصويري بحصره داخل قوالب مدرسية متناهية الحدود.

فالاستعارة لدى الشيخ كانت هي الإفلات المطلق من سلطة اللغة والعقل وأقيسة العلماء، والمطلق لا تحده القواعد المتناهية، ولكن يكتشفه حدس الغريزة اكتشافًا يتجدد بتجدد العصور والشعراء. ولا يبدو الشيخ في سكوته عن تعريفها مقصرًا، فاختلاف العلماء[٤] في حدها يدل على أنها كانت لعدم تناهيها ألطف من أن تحد، ولذلك آثر الشيخ الاكتفاء بتبيان الأسس التي يبنى عليها المجاز فذكر (أنهم يشبهون الشيء بالشيء ثم يحذفون حرف التشبيه، فيقولون: كأنها ظبية، ثم يقولون هي ظبية، وكذلك: هو مثل الأسد، ثم يجعلونه أسدًا بعينه)[٥].

وفسر قول أبي تمام: (ألم يك أقتلهم للأسود...)[٦] بأن الشاعر (أراد بالأسود هاهنا الأبطال من الرجال الذي يشبهون بالأسود... وأوهبهم للظباء، أي للقيان اللائي يشبهن بالظباء، ثم يحذف التشبيه فتجعل المرأة ظبية)[٧]. وقد لمح إلى أن الحدود بين الاستعارة والتشبيه يكون أحيانًا غير واضحة، فأبو تمام يصف ممدوحه بأنه اهتدى برأي حسام[٨]، وفي رأي الشيخ أن قوله (برأي حسام، أي مثل الحسام، فهو داخل في المستعار والتشبيه المحذوف الآلة)[٩].

---

(١) انظر شرح الكافية: ص ١٢٦، وخزانة الحموي: ص ٤٧.
(٢) انظر مفتاح العلوم: ص ٣٦٩.
(٣) نفسه: ص ٣٦٩ – ٣٩١.
(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٤٧ (باب الاستعارة)، والعمدة: ١/٢٧٠.
(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٠٥.
(٦) قوله: ألم يك أقتلهم للأسو... د صبرًا وأوهبهم للظباء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦.
(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦.
(٨) قوله: فمد على الثغر إعصارها... برأي حسام ونفس فضاء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧.
(٩) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام : ٤/١٧.

فالتشبيه المشار إليه هو ما يسميه العلماء بالتشبيه البليغ، وهو عندهم غير الاستعارة، لكن المصادر النقدية المتقدمة تتضمن ما يفيد أن مفاهيم الاستعارة والتمثيل والتشبيه كانت تلتبس أحيانًا على النقاد[1]. ويحلل الشيخ بناء الاستعارة في بيت للطائي[2] فيرى أن الشاعر (لما ذكر الفتح في أول البيت استعار الأقفال للأنامل)[3]، وهو يعني ما يسميه البلاغيون الاستعارة المرشحة[4]، لكنه لا يريد هذا الاصطلاح ولا يلمح إلى مفهومه، رغم أن النقاد يعدون هذا النوع أعلى رتب[5] الاستعارة وأشرفها. ويتبين من إشاراته المختلفة إلى هذا الفن أن اهتمامه كان منصرفًا إلى رصد المجال الواسع الذي تتحرك فيه الاستعارات، فهذا المجال لديه واسع ممتد، طرفه الأبعد تخييلي تعجيبي، وطرفه الأقرب إفهامي تداولي، وحسب موقعها وقربها أوبعدها من أحد الطرفين تتحدد دلالتها.

وربط الاستعارة بالدلالة الفنية كان واضحًا لدى بعض النقاد وإن كانوا قلة، فابن جني كان يرى أن الاستعارة إن لم تكن للمبالغة فهي حقيقة[6]، وذهب ابن وكيع إلى أن خبر الاستعارة ما بعد وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس[7]. ويفهم من كلام الشيخ وأحكام هؤلاء النقاد أن من الاستعارات ما يكون صريحًا لا لبس فيه، وأن منها ما يظل محمولاً على الحقيقة وإن كان ابتعادًا عليها، ومعيار تمييز الصريح منها من الملتبس - لدى الشيخ - الندرة ومخالفة الاستعمال.

فالبحتري قد وصف الليل بالسفعة[8]، و(صفة الليل بأسفع قلما تعرف، وإنما جاء بها على الاستعارة لأن السفعة سواد في حمرة)[9]، وأبو تمام جعل الثعبان ضاريًا

---

(١) انظر مثلًا العمدة: ٢٧٧/١ (مبحث التمثيل)، وانظر خزانة الحموي: ص ١٣٤.

(٢) قوله: أذن صفوح ليس يفتح سَمُّها ... لدنية وأنامل لم تقفل. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٣.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٤٩.

(٥) نفسه: ص ٤٩.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٤٨.

(٧) انظر العمدة: ٢٧٠/١.

(٨) قوله: فلا وصل إلا أن يطيف خيالها... بنا تحت جؤشوش من الليل أسفع. ديوانه: ١٢٣٧/٢.

(٩) عبث الوليد: ص ١٣٤.

في شعر له[1] فاستعار (الضاري له، ولم تجر العادة بأن يقال حية ضارية)[2]. والغالب على النقاد أنهم يعدون من باب الخطأ وصف الحيوانات وغيرها بما لا توصف به، كما يتبين من تخطئة طرفة المتلمس عندما استنوق الجمل[3]. وقد اعتبر الشيخ الطلح نعتًا خاصًّا بالإبل، وعندما جعل البحتري الخيول مطلحة[4] ذكر الشيخ أنه (جعل التطليح للجياد على معنى الاستعارة، وإنما هو للإبل)[5]. ويبدو أنه ينظر في عد ذلك استعارة لا توسعًا في الاستعمال إلى قول الصولي شارحًا بيتًا لأبي تمام وصف فيه الفرس[6]: (هذا الفرس هو مهر لم تخرج ثنيته يجري جري الريح ... والسدْس يقال: أسدس الجمل، ولا يقال في المهر ولكنه استعارها هنا للخيل)[7].

وربطه الاستعارات بجدة الاستعمال يدل على أنه كان يعدها سبيل الشعراء إلى الاختراع والابتكار، ووصفه أبا تمام بأنه كان صاحب طريقة مبتدعة، إشارة ضمنية إلى مذهبه فيها. وإذا كان قدم الألفاظ والتراكيب اللغوية يعد شاهدًا على فصاحتها، فإن تأخر استعمال المعاني المجازية يعد الدليل الأول على انتسابها إلى فن الاستعارة، وآخر المعاني ما كان مخترعًا، ولذلك نجده حريصًا على تحديد تاريخ بعض الاستعمالات اللغوية لدى أبي تمام وغيره، للحكم بجلاء الاستعارة فيها.

فقد وصف أبو تمام الأعمار بالهزال، و(لم يستعمل ذلك في العمر قبل الطائي إلا أن يكون شيئًا غير مشهور)[8]، ووصف النفس بأنها فضاء، وما يعلم أحد قبله قال

---

(١) قوله: صادى أميرَ المؤمنين بزِبْرِجٍ... في طيه حُمَةُ الشجاع الضاري . ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٩٩/٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٩٩/٢.

(٣) في قوله: وقد أتناسى الهم عند ادكاره... بناج عليه الصيعرية مكدم. انظر الخبر في الموشح: ص ٧٦.

(٤) في قوله: مغامس حرب ما تزال جياده... مطلحة منها حسير وظالع. ديوانه: ١٣٠٤/٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٣٤.

(٦) قوله: وهو ولما تهبط ثنيته... لا الربع في جريه ولا السدس. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٢٧/٢.

(٧) شرح ديوان أبي تمام للصولي: ٥٥٩/١. وما نقله التبريزي من هذا الشرح في شرحه لديوان الطائي (٢٢٧/٢) مخالف لهذا النص.

(٨) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٢. والمقصود قوله: لا يأسفون إذا هم سمنت لهم... أحسابهم أن تهزل الأعمار.

نفس فضاء[1]. والخرقاء لغة التي لا تحسن العمل من النساء، وقد (استعار الطائي هذه الكلمة للراح، ولعلها ما وصفت بالخرق من قبل الطائي)[2]. وقد وصف الطائي الدهر بالعرض، وما علم الشيخ أن أحدًا قبله وصفه بذلك[3]، كما استعار الحران للنظر وأصله في الخيل وذوات الحوافر، و(لعله لم يوصف قبل الطائي بهذا)[4]. واطرد تاريخ الشيخ المقصود لمثل هذه الاستعمالات المستحدثة، فلم يتردد ابن المستوفى من أن يخفي تضايقه من ذلك فوقف عند قول الشيخ: (استعار الشم في صفة السحاب، وما يعرف ذلك لأحد قبله)[5]، ثم عقب بقوله: (ما يزال أبو العلاء يكرر هذا القول في استعارات أبي تمام، وأبو تمام أكثر من استعمل الاستعارة، فأتى بالجيد النادر والرديئ المستهجن)[6].

ولم يكن الشيخ يقصد المبالغة في التنويه بما جاء به الطائي من استعارات، ولكنه كان يضع الحدود بين حقول الخطأ الذي يمكن أن يقع فيه الشعراء المبتدئون، وحقول العدول الفني والاختراع والتلاعب المقصود بمنطق اللغة، وغيرها من الحقول الأسلوبية التي يتحرك فيها الحذاق. والتاريخ لهذا العدول إعلان ضمني عن ميلاد الاستعارة، وفضل المعنى في تأخر ميلاده، والسبق لآخر من اخترع[7]. وكما يفصل التأريخ ما بين الخطأ وبين التمرد الفني على اللغة من خلال الاستعارات، يفصل أيضًا ما بين المبتكر الطريف منها والمبتذل القديم، ولا يحسِّن ما ابتذل منها وروده لدى شاعر حاذق.

(١) ذكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ١٧/٤. والمقصود قوله: فمد على الشغر إعصارها... برأي حسام ونفس فضاء. ديوانه /ش. د. أبي تمام: ١٧/٤.

(٢) نفسه / نفسه: ٢٩/١. والمقصود قوله: خرقاء يلعب بالعقول حبابها... كتلعب الأفعال بالأسماء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٩/١.

(٣) نفسه / نفسه: ٧٢/٣. والمقصود قوله: بيوم كطول الدهر في عرض مثله...... ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٧٢/٣.

(٤) نفسه / نفسه: ١٣٦/١. والمقصود قوله:..... ويعن للنظر الحرون فيصحب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٣٦/١.

(٥) نفسه / نفسه: ٣٨٩/٢.

(٦) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨٩/٢ / الهامش ١.

(٧) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام:٤٩/١، حيث يجعل قول أبي تمام (حتى إذا مخض الله السنين لها...) استعارة لم تستعمل قبله.

فأبو تمام الذي كان الشيخ يعده أشعر من انتهت إليهم العارية، استعار السمن للأحساب، و(هي استعارة قديمة)[1]، وذكر حبل النراع وهو أعظم عروقه، وهذا (الكلام قديم ليس مما استعاره الطائي)[2]. ومثل ذلك لدى الشيخ استعارته الأقطار للعرض في وصف الفرس، فالأقطار (النواحي، واستعارها للعرض... وهذه استعارة قديمة)[3]. ويعتبر هذا الحرص على تحديد تاريخ الاستعارات تصورًا نقديًّا ضمنيًّا لما يجب أن تكون عليه الاستعارات المجودة، وتفسيرًا للمنحى البعيد البديع الذي وجهها نحوه في منجزه الشعري كما سيتبين. إن الابتذال لدى الشيخ يعد وأدًا متناميًا لمجازية الاستعارة، وسيرًا بها نحو حقل التداول المألوف الذي ينتهي بها إلى أن تصبح هي نفسها أصلًا لغويًّا ينسي الحقيقة الأولى، وحقيقة جديدة تولد منها مجازات أخرى، فالخصم الشديد يوصف بالألوى دون أن يحس بأن ذلك مجاز، و(الألوى الذي فيه التواء، ثم استعير ذلك فقيل «خصم ألوى» إذا كان شديد الخصام، وإنما الكلمة موضوعة في الأصل لما أدركته العين)[4].

وإذا كان الابتذال يحول المجاز إلى حقيقة جديدة فيعطل فيها الفاعلية الفنية للاستعارة، فإن وقوعها في موقع الالتباس بقربها من الحقيقة وعدم إفلاتها من سلطة التداول القديم، قد يكون أيضًا سببًا في تعطيل هذه الفاعلية. فأبو تمام مروض الاستعارات يقول في بيت له:

لي حرمةٌ بك أمسى حق نازلها

وقفًا عليك فتك النفس محبوسا[5]

والشيخ يرى أن أكثر (ما يستعمل في الوقف أحبسته فهو محبس، وقد حكي حبسته، ولو لم يقع له «حبست» [في] استعمال قديم لجاز حملها على الاستعارة لأن

(١) ذكرى حبيب/ شرح د. أبي تمام: ١٧٦/٢. ويقصد قوله في نفس الصفحة: لا يأسفون إذا هم سمنت لهم... أحسابهم أن تهزل الأعمار.

(٢) نفسه / نفسه: ٣٦/٤. ويقصد قوله في الصفحة ٣٥: ومثل قوى حبل تلك الذرا... ع كان لزازًا لذاك الرشاء.

(٣) نفسه / نفسه: ٢٢٩/٢. ويقصد قوله في نفس الصفحة: شذب همي به صقيل من الـ.... فتيان أقطار عرضه ملس.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٦/٢.

(٥) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٥٧/٢.

الحبس مؤد إلى الإثبات)[1]. فشبهة القدم لدى الشيخ تجعل المجازية في الاستعمال عاجزة عن التجلي والظهور، والاستعمال الذي يعجز عن مجازيته لا يمكن أن يكون - وإن عد مجازًا - قادرًا على التخييل والتعجيب. ومن المجاز العاجز لديه قول ابن أبي حصينة:

وكــــأن مـشـفـرهـا عـلـى مـعـوالـةٍ

مـتـح الـرجـال مـن الـقـلـيـب سجـالـهـا

فهو يصف البكرة، وقد (شبه صوتها بالعويل، وهذه استعارة، وقد يجوز أن يكون اشتقاقها من العول مصدر قولهم: عال الرجل عياله يعولهم، كأنها تعول القوم بالماء)[2]. ومثله قول أبي تمام يذكر شجاعة المرثي:

وعـــــاودهـــــا جـــــربٌ لـــــم يـــزل

يـــعـــاود أسـعـافـهـا بـالـهـنـاء[3]

ف («إسعافها» إذا كسر فهو مصدر أسعفت فلانًا بحاجته إذا قضيتها له وعاونته عليها، وإذا رويت أسعافها بفتح الهمزة فهو جمع سعف، والسعف داء يصيب البعير في رأسه فيتمعط منه وبره، فإن كان السعف يهنأ كما يهنأ الجرب فالمعنى على ذلك، وإلا فهو مستعار)[4].

إن التعبير بالاستعارات أسلوب يشترك فيه كل الشعراء، لكن الشيخ يفرق بين من يكتفي منهم بجعلها طريقًا قريبًا إلى الإفهام، وبين من يكون (هذا الفن من الكلام غرضه ودأبه)[5] كأبي تمام الذي وصف الشيخ شعره بأنه معدن[6] الاستعارة، لأن هذا

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢٥٧.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٤. وانظر البيت في: ١/٥٦.

(٣) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/٣٤.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٣٤ - ٣٥.

(٥) نفسه / نفسه: ٤/١٧.

(٦) نفسه / نفسه: ١/١٧٧.

الفن فيه غير مستقصى[1]، فالعارية قد جاءت في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها في رأي الشيخ (لا تجتمع كاجتماعها في ما نظمه حبيب بن أوس)[2].

وعندما تدل مثل هذه الكثرة على أن الشاعر يتجاوز بها حد الإفهام ليجعلها غاية في ذاتها، يصبح المتلقي ملزمًا - لدى الشيخ - بأن يقرأ المعاني الشعرية قراءة مجازية تأويلية وإن احتملت القراءة التحقيقية. ويبدو التزامه بالقراءة التأويلية جليًّا في قوله يفسر «مؤزرة» في بيت للطائي[3] يذكر فيه ديارالحبيبة: (أي لها إزار من الروض وضروب من النبات، وهو من صنعة الوبل أي المطر الشديد الوقع)[4]. ويؤثر ابن المستوفى رغبة في المخالفة أن يواجه قراءته بقراءة أخرى تحقيقية فيقول معقبا على كلام الشيخ: (إذا أخذ «مؤزرة» من قولهم تأزر النبت [أي] التف واشتد كان أولى، ومنه قول الشاعر...)[5].

وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ كان يعد مثل هذا الاستعمال استعارة ملتبسة لأنها لم تنأ عن حقل الاستعمالات القديمة المتداولة، والالتباس يجعل تفسير ابن المستوفى مقبولًا، لكن خبرته بدلالة الاستعارات في منهب الطائي[6] جعلته مقتنعًا بأن القراءة التحقيقية تبتعد بالمتلقي كثيرًا عما تخيله الشاعر وأراد التخييل به. ولا ينكر المتلقي وإن قلت خبرته بصناعة الشعر، أن قراءة أبي العلاء لمعنى بيت الطائي المذكور ألطف وأقرب إلى فاعلية الشعر مما ذهب إليه ابن المستوفى.

ولا يتوقع ممن يلزم المتلقين بأن يحوموا حول جماليات الاستعارة ومذاهب الشعراء فيها أن تكون طريقته في إنجازها شعريًّا ساقطة في برودة الابتذال أو فتور الالتباس، فصفيه أبو تمام كان قد سن لأرباب القريض منهبًا في الاستعارة اعتبره

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢٣/٤.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

(٣) قوله: مؤزرة من صنعة الوبل والندى... بوشي ولا وشي وعصب ولا عصب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٧٨/١.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٨/١ - ١٧٩.

(٥) النظام / ش. د. أبي تمام: ١٧٩/١ / الهامش ١.

(٦) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤/٣، ٨٥، ٨٦، ١٢٦، حيث يرجح الاستعارة في بعض شعره على الحقيقة لغلبتها عليه.

بعض النقاد إفسادًا للذوق الشعري[1]، وعده الشيخ طريقًا مبتدعًا فكان عليه ألاَّ يقصر عن خطاه فيها إن لم يتجاوزها.

وتظهر عنايته بهذا الفن في منجزه الشعري جلية وقوية عندما يكون التجويد هو المحرك الموجه للنظم، وهي خصيصة نجدها في أشعار السقط والدرعيات، ولذلك كانت المتن الذي برزت فيه فاعلية الاستعارة وخبرة الشاعر بأسرارها. وقد وصف الشيخ أبا تمام بأن مذهبه (أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة في ما بعد من شكلها، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر)[2]، وتتبع استعاراته في هذين الديوانين يبين عن أنه كان يسلك نفس مسلك الطائي في بنائها، لكن ما نلاحظه أنه استطاع لتأخر عصره عنه وإفادته من زلاته الفنية، أن يلينها ويخلصها من عنف الصدمة التي واجه بها أبو تمام معاصريه. وظهر إفلاحه في ذلك في إعجاب جل النقاد بأخيلته وصوره الفنية، فقد أعجب الخوارزمي[3] بصورة جعل الشيخ فيها الأسد مليكًا يحتسي خمرة الدماء في مجلس شرب فرش بالجماجم واللمم يغنيه به البعوض:

ولا يشوي حساب الدهر وردٌ
لـه وردٌ مـن الـدم كـالمدامِ

يغنيه البعوضُ بكل غابٍ
فريش بالجماجم واللمام

بدا فدعا الفراش بناظريه
كما تدعوه موقدتا ظلام

بناري قادحين قد استظلا
إلى صرحين أو قدحي ندام

(١) انظر الموازنة: ١/٢٦١ - ٣٠٤، والموشح: ص ٣٠٣ - ٣١٠، حيث ينقل المرزباني آراء بعض العلماء الصادقة في مذهب أبي تمام.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٤٠٧.

(٣) شرحه / شروح: ص ١٤٣٧، حيث يقول: (ولقد أحسن ما شاء حيث جعل هذا الأسد بمنزلة مليك يشرب، فأثبت له وردًا من الدم كالمدام، ثم أثبت له مغنيًا وهو البعوض، ثم أثبت له مجلسًا مزينًا ببساط اللمم...). وانظر الأبيات في: س. ز / شروح: ص ١٤٣٤ - ١٤٣٧.

فلما جعل الشيخ الأسد يعربد في مجلس الشراب هذا فيطلق عرسه ليعيش وحيدًا، في قوله:

وقـــال لـعـرسـه بـيـنـي ثـلاثًـا
فـمـا لـك فـي الـعـريـنـة مـن مـقـامِ

أبدى الخوارزمي مرة ثانية نفس الإعجاب فقال: (وقد أحسن أبو العلاء حيث جعله بعد غلبة السكر عليه قد رمى عرسه بالتطليق والتطريد، لأن من شأن السكران أن يعربد)[1]. و«تذكر» الشيخ قصة السامري والعجل فقال:

بـكـى سـامـري الجـفـن أن لامـس الـكـرى
لـه هـدب عـينٍ مـسـهُ بـسـجـالِ

فاستحسن البطليوسي الصورة وقال (وهذه استعارة مليحة انتزعها من أمر السامرية من اليهود... فأراد أبو العلاء أن جفن هذا المشتاق لا ينام، فكأنه يعتقد في ملامسته النوم له ما تعتقده السامرية في ملامسة من لامسه، فإذا باشره الكرى بكى ليغتسل بسجال من الدمع)[2]. ورغم ميل ابن سنان إلى مذهب فني يخالف مذهب شيخه، وحرصه على وصفه شعره بالتكلف وضعف الفصاحة، لم يخف إعجابه بقول الشيخ:

وكـأن حـبـك قـال حـظـك فـي الـسـرى
فـالـطـم بـأيـدي الـعـيـس وجـه الـسـبـسـبِ

فعده من الاستعارة المحمودة التي كائنها حقيقة لأنها لقربها يجوز عدها حقيقة[3]، إلا أن خصيصة القرب التي قيد بها هذا الاستحسان تبدو رفضًا ضمنيًّا لمعظم استعارات شيخه، لأنها مبنية في جلها على البعد والإغراب، ولذلك نجده يبدي

(١) شرحه / شروح: ص ١٤٤٠. وانظر البيت في: ص ١٤٣٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١١٩٠ – ١١٩١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) سر الفصاحة: ص ١٢٩ – ١٣٠ / شاعرية: ١٣١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٣١.

عدم رضاه[١] عن استعارة شيخه لليل قونسًا[٢] وللبرد أنفًا[٣]. ولم يتردد في وصف ذلك ونظيره بأنه (من الاستعارة البعيدة الذميمة)[٤].

وقد بينت أن مقتل الاستعارة لدى الشيخ يكون بالقرب والابتذال، وأن جودتها تتحقق بالبعد والطرافة والابتداع، ولذلك لم يكن مذهبه ليرضي ذوق ابن سنان وأتباعه الذين كانوا ما يزالون يرددون أحكام الآمدي ومن نفر ذوقهم من أشعار أبي تمام من متأدبي القرن الثالث والرابع، فجعلوا شعر البحتري مثالًا للجودة والفصاحة. وقد أوضحت في مبحث سابق أن شعر الوليد كان لدى الشيخ أسهل من أن يتخذ نموذجًا يحتذى، ولما كان بعد الاستعارة أحد أركان منهب الطائي، فقد ظل هذا البعد لدى أبي العلاء السبيل الأوحد إلى جعلها وجها للاختراع والابتكار والطرافة. وقد اعترف شراح السقط رغم سعة محفوظهم بأنهم لا يحفظون في بعض ما جاء به الشيخ من استعارات مخترعة شيئًا. فالبطليوسي يشرح قول الشيخ مصورًا نار الحقد وهي تذيب شكائم الخيل:

وقـد ذابـت بـنـار الحـقـد منـهـا
شـكـائِمُـهـا فـمـازجـت الـروالا

ثم يعقب بعد أن أعوزه ما يشبه ذلك من أشعار القدماء والمحدثين، بقوله: (ولا أحفظ هذا لغيره)[٥]. ويقف عن صورة العيس وهي تلطم بأيديها وجه السبسب، فيصفها بأنعها استعارة مليحة منبها على أنها لم تسمع من غيره[٦]. أما الخوارزمي والخويي فقد جعلا مصطلح الإغراب غاية ما يمكن أن توصف به استعارات الشيخ وهي تكتسي برونقي الجدة والحسن في آن واحد، كما يتبين من وقوفهم عند قوله يصف كر خيول الممدوح وغدوها:

---

(١) سر الفصاحة: ص: ١٢٩ - ١٣٠.

(٢) في قوله: ولما ضربنا قونس الليل من عل... تفرى بنضخ الزعفران أو الردع. س. ز / شروح: ص ١٣٦٢.

(٣) في قوله: متى ذن أنف البرد سرتم فليته... عقيب الثنائي كان عوقب بالجدع. س. ز / شروح: ص ١٣٤٠.

(٤) سر الفصاحة: ص ١٢٩ - ١٣٠.

(٥) شرحه / شروح: ص ٤٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١١٣١.

أعـــيـــنـــهـــا لـــم تـــــزل حـــوافـــرهـــا

تـــكـــحـــلـــهـــا والـــغـــبـــار إثـــمـــدهـــا

فقد أغرب في رأي الخوارزمي (حيث جعل حوافرها تكحل أعينها)[1]، كما أغرب في جعل الجنادب المنتصبة في حر الصحراء تؤذن أذانًا غير منتظرة إمامًا[2]. لقد صرح الشيخ بأن فن الاستعارة في شعر الطائي غير مستقصى، ويبدو أنه نظر إلى خصيصة الكثرة هذه بإعجاب فجعلها سمة لاستعاراته في أشعاره المجودة، فما وقف عنده الشراح منها جد كثير[3]، لكنهم لم يهتموا في الغالب إلا بما بعد منها، أما ما قرب واشتهر فاهتمامهم به كان قليلًا، ولذلك قد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن هذا الفن في شعره هو أيضًا كان غير مستقصى. ولم يكن النقاد يملكون أمام هذه القدرة الفنية العالية على تطويع الاستعارات كمًّا وكيفًا إلا الانبهار[4] والاستحسان.

أما اللزوميات فقد كان حظها من هذا الفن زهيدًا لانسداد مسالكه فيها ومتانة الحواجز التي وضعها المعيار الأخلاقي فيها أمامه، فالفاعلية التخييلية لاستعارات الشيخ كانت تقوم في سقطياته على بعدها عن الحقيقة وإغراب الشاعر فيها، أي على ادعائه وكذبه فيها، وديوان اللزوم كما تبين بني على الصدق والخير ولم يكن صدق القول وكذب الاستعارة ليتجاورا في منظوم كانت الغاية منه حث الناس على الخير والفضيلة لا العبث الشعري، ولذا يعتبر البحث فيه عن الاستعارات في مظهرها التعجيبي التخييلي بمثابة البحث عن النجوم في ضوء النهار، لكن عدم احتمال ديوان الصدق لكذب الاستعارة لم يمنع بعض أنواعها من التسلل إليه، كما نجد في قوله مستعيرًا للدنيا صورة العرس:

---

(١) شرحه / شروح: ص ٨٢٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: وأذنت الجنادب في ضحاها... أذانًا غير منتظر الإمام. س. ز / شروح: ص ١٤٦١، وانظر شرح الخوارزمي في نفس الصفحة. وانظر التنوير: ٢/١٤٩

(٣) انظر التنوير: ١/٨٩، ٩٠، ٩٥، ٩٩، ١١٨، ١٣٦، ١٤٣، ١٥٥، ١٦٠ و٢/٢، ١١، ١٣٣، ١٤٧، ١٥١، ١٦٧، ١٧٥... وانظر الشروح: ص ١٤٦١، ١٤٩٥، ١٥١٤، ١٥١٨، ١٥٢٢، ١٥٣٠، ١٦٣٥، ١٦٨٠، ١٩٥٥، ٢٠٠١.

(٤) شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٩.

تـــزوج دنـــيـــاه الـــغـــبـــي بـجـهـلـه

فـقـد نـشـزت مـن بـعـدمـا قـبـض المـهـر

تـطـهـر بـبـعـد مـــن أذاهـــا وكـيـدهـا

فـتـلـك بـغـي لا يـصـح لـهـا طـهـر[1]

وقوله مستعيرًا للدهر صورة بخيل يمشي على قدميه:

الـــدهـــرُ يـصـمـت وهـــو أبـلـغ نـاطـقٍ

مـــن مـــوجـــز نـــدس ومـــن ثـــرثـــارِ

يمـشـــي عـلـــى قـدمـــين مـــن ظـلـمـائـه

ونـــهـــاره مـــا هـــمـــتـــا بـعـثـار

ضـنَّـت يـــداه وتـلـك مـنـه سـجـيـةُ

أن تجـريـا أحـــدًا عـلـى الإيـثـــار[2]

وخبرة الشيخ لبناء الاستعارة تظهر جلية في هذه الصور، لكن ما يخرج به الدارس عند تتبعها أنها تسير كلها نحو غاية واحدة هي الوعظ والتذكير، وتبنى على صور مكررة متقاربة الدلالة لعل أبرزها صورة الدنيا الفاتنة والرحلة على مطية الأيام. فالدنيا في استعارات اللزوم تكاد تتشخص دائمًا في صورة حسناء متبرجة تخدع الإنسان بجمالها وزينتها فيهيم بها ويعيش غافلًا عن آخرته إلى أن يوقده الموت من غفلته فيدرك خسارته:

ســرت بـقـــوام يـســرق الـلـب نـاعـم

إلـى مـدلـجٍ تـلـقـى الـبـرى أخـت مـدلـجِ[3]

أو صورة صاحبة تسحره بفتور عينيها وتغره فيرتوي من مرها وهو يتوهمه عسلًا:

---

(١) اللزوم: ١/٤١٨ - ٤١٩.

(٢)نفسه: ١/ ٥٨٧.

(٣)نفسه: ١/٢٦٧.

ولم تفتإ الدنيا تغر خليلها

وتبدله من غمض أجفانها سهدا

تريه الدجى في هيئة النور خدعةً

وتطعمه صابًا فيحسبه شهدا

وقد حملته فوق نعش وطالما

سرى فوق عنس أو علا فرسًا نهدا

ولم تترك من حيلة لتغره

ولم يبق في إخلاصه حبها جهدا(١)

وقد يجعلها الأم المنجبة للبشر وكلهم لديه فاسدون، ثم يدعو عليها بالترمل لينقطع نسلها:

فهل يرمل الدهر أم الأنام

فتفقد نسلاً بإرمالها(٢)

ويشخص الشيخ جري الأيام بالأحياء نحو الفناء، فتصبح ناقة يمتطونها فتسرع بهم إلى نهايتهم غير متأنية:

وضعت على قرا الأيام رحلي

فما أنا للمقام بمطمئنِ

ولا قتبي على العود المزجى

ولا سرجي على الفرس الأدن

ولكن ترقل الساعات تحتي

برئن من التمكث والتأني(٣)

---

(١) اللزوم: ٣٤٨/١.

(٢)نفسه: ٣٦٨/٢.

(٣)نفسه: ٥٦١/٢.

وقد يختار الشيخ صورًا أخرى فتصبح أيام الصبا والشباب مياها غائضة ورياضًا مصوحة:

لأمـــــواه الـشـبـيـبـةِ كـيـف غـضـنـه

وروضـــات الـصـبـا كـالـيـبـس إضـنـه[1]

ويصير الموت سيلًا جارفًا ينهب بالأحياء، وجنودًا لا تبقي على نفس:

فـــويـــهـــا وواهـــــا لـــسـيـل الـمـنـو

ن كـــم جـــر عـــيـــرًا بـأحـمـالـهـا

أمـــــور تـــوافـــي جـــنـــود الـــردى

بـتـفـصـيـلـهـا بـعـد إجـمـالـهـا[2]

ورغم هذا التنوع يظل التذكير بقرب الموت المعنى الذي يريد الشيخ ترسيخه في الأذهان من خلال ركوب جل الاستعارات في اللزوم. إن بعد الاستعارة وجدتها – لديه – شرطان في ملاحتها، والقرب والتداول يبعدانهاعن وظيفتها التعجيبية، واستعارات اللزوم تكاد تشترك كلها في كونها ترديدًا لما قاله الشعراء والزهاد والوعاظ في التحذير من الدنيا والتذكير بحتمية الموت[3].

ولم يكن ترديده هذا المتداول المشهور عجزًا منه عن ركوب المخترع الطريف، فسقطياته تشهد له بهذه القدرة، ولكنه كان تعطيلًا لفاعلية الاستعارة وابتعادًا مقصودًا بها عن جمالية التعجيب من خلال الوقوف بها عند طرف القرب والابتذال، وهو اختيار أخلاقي أطفأ به جمالها، لكنه حرر به المتلقي من فتنتها ليصبح تلقيه لها فهما واستفادة لا تعجبًا واستغرابًا. وأعني بهذا أنه اقتصر فيها على وجهها البياني الإفهامي الذي يجعلها كأصل كل أنواع المجاز وسيلة إلى إبلاغ المعاني وتجليتها،

---

(١) اللزوم: ٢/ ٥٢٢.

(٢)نفسه: ٢/٣٦٨.

(٣) انظر حماسة البحتري: ص ٨٢ – ٨٣ و٩٣.

لأنه كان يهدف منها إلى إيقاظ المتوسن[1]، بعد أن بينت له توبته من الشعرأن الناس كانوا في حاجة إلى استعارات الترهيب لا التعجيب.

ب – **التشبيهات المخيلة:** إذا كانت الاستعارة رغم ورودها في الشعر القديم طريقة في التصوير ترتبط من حيث شيوعها بعصور الحداثة الشعرية، فإن التشبيه يعد الأسلوب الذي اختاره القدماء في عصور الشعر الأولى جاهلية وإسلامية للتعبير بالصورة، ويظهر هذا جليًّا في أن اهتمام الجيل الأول من العلماء النقاد[2] بدراسة هذا الفن أكثر من اهتمامهم بدراستها. والتشبيهات في شعر الشيخ تنافس الاستعارة لأنها كانت لديه طريقًا مأمونًا إلى الإبانة والايضاح، وكثرتها في أشعار العرب كانت تجعل الإجادة في فن التشبيه صعبة لصعوبة الاختراع فيه، لكنه كان يمتلك من مفاتيحه في الشعر والنثر ما جعل النقاد يعترفون له فيه بالسبق والتبريز، فالخوارزمي يقف معجبًا أمام قوله في خطبة السقط: (رفض السقب غرسه...) ثم يقول: (فتأمل التشبيه فإن لغرابته ولما تضمنه من جهات البلاغة لو لم يكن في كلامه من المحاسن إلا هو بانفراده، لكان له المزية على سائر الأشعار)[3].

والأجود في التشبيه – لدى النقاد الأُوَّل – أن تكون أوجه التقارب[4] بين الطرفين أكثر من أوجه الاختلاف حتى يتحقق المقصود منه، أي إخراج الأغمض إلى الأوضح وتقريب المعنى البعيد[5]. وتبدو هذه الخصيصة بينة في تشبيهات الشيخ خصوصًا في لزومياته، لكن بناء علاقة التشابه في أشعاره المجودة لم يكن يتم دائمًا بالأسلوب البسيط القريب الذي نجده في مثل قول الشاعر: (أنت كالكلب في حفاظك للود)، لأنه كان يتجاوز به وظيفته الإفهامية إلى مظهره التصويري ليجعله سبيلًا آخر إلى التخييل

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(٢) انظر الكامل للمبرد: ٣/٣٢، ونقد الشعر: ص ١٢٢ – ١٣٤.

(٣) شرحه / شروح: ص ٢١.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٢٢.

(٥) خزانة الحموي: ص ١٧٣.

والتعجيب، وسلوك هذا السبيل لا يتأتى إلا بالابتعاد عن برودة القرب والابتذال – وإن كان الفهم إليها أسرع – إلى طرافة البعد والغرابة وإن زادت على ما تستدعيه الإبانة أو استعصت على أفهام العامة. وتعد الزيادة على المألوف والكافي – في رأي الشيخ – من الأساليب التي يتخلص بها التشبيه من قربه وابتذاله ويلبس لباس التخييل، كما يفهم من استعراضه – وهو يصف تواده هو وصديقه – لعدة تشبيهات مصورة لنفس المشبه: (بل نزيد على هذا التمثيل فنكون بناني يد وريشتي جناح وشعبتي غصن إذا أماله النسيم ملت وإن اعتدل له اعتدلت)[١].

وعندما وصف بكاء العاشق[٢] مشبها أهداب العين بالسحاب، سلم النقاد بأن جمال التشبيه لا يكمن في الصورة المألوفة نفسها ولكن في ما زيد عليها، فالشعراء قد أكثروا من تشبيه الدموع بالمطر والعيون بالغمائم، (فأما هذه الزيادة التي زادها أبو العلاء من تشبيه هدب العين بهيدب السحاب)[٣] فلا يحفظ فيها شيء لأحد من المتقدمين. وقد كانت الزيادة في التشبيه مما جعل الزمخشري يتهمه بالرغبة في الزيادة على التشبيه الوارد في بعض الآيات الكريمة[٤]. وعندما نتتبع تشبيهاته نجده قد سلك بها كل المسالك المعروفة في هذا الفن، فقد شبه المحسوس بالمحسوس في قوله:

وكانت كالنخيلِ فظل كل
ومشبهه من الضمر الإهان[٥]

وشبه المعقول بالمحسوس في مثل قوله يصف العشق:

---

(١) رسائله / عطية: ص ٥٨.

(٢) في قوله: فمن الغمائم لو علمت غمامة ... سوداء هدباها نظير الهيدب. س. ز / شروح: ص ١١٢٥.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١١٢٦.

(٤) انظر الكشاف: ٤ / ٦٨١، وما تقدم: ١٧٩/٢، حيث الإشارة إلى أن الزمخشري اتهم الشيخ بأنه أراد الزيادة على تشبيه القرآن بقوله: حمراء ساطعة الذوائب والدجى... ترمي بكل شرارة كطراف. انظر س. ز / شروح: ص ١٣٠٧، والمرسلات: أ / ٣٢ – ٣٣.

(٥)س. ز / شروح: ص ١٨٠.

وهـــــواكِ عـــنـــدي كـــالـــغـــنـــاء لأنـــه
حـــســنٌ لـــدي ثـقـيـلـه وخـفـيـفـهُ[1]

وشبه المعقول بالمعقول في قوله يصف الأرق:

هـــرب الـــنـــوم عـــن جـفـونـــي فـيـهـا
هـــرب الأمـــن عـــن فـــؤاد الجـــبـــانِ[2]

وتعدى ذلك إلى تشبيه المحسوس بالمعقول في قوله يصف ممدوحة الشيعي:

وجـــرت فـــي الأنـــام أولاده الـسـبـ
ـعـة مـجـرى الأرواح فـي الأبـــدانِ[3]

وهذا النوع الأخير من التشبيه – لدى أهل المعاني [4] – غير جائز في الإبانة، إلا أن يقدر المعقول محسوسًا على طريق المبالغة[5]. واستعمل الشيخ من أنواع التشبيه المفرد والمركب والمختلف والملفوف والمفروق، والتحقيقي والتخييلي والمجمل والمفصل والبليغ، ورغم ذلك لم يكن التشبيه لديه مجرد وسيلة للإبانة والايضاح، لكنه كان لديه طريقا إلى إشباع نهمه إلى التصوير. فهو في كثير من تشبيهاته لم يكن يأتي بالمشبه به للتعريف بالمشبه، ولكنه كان يبحث عن المشبه لاكتشاف المشبه به، أما الإفهام والتوضيح فالتشبيهات القريبة تغني فيه عن البعيدة.

ونجم عن هذا الكلف بالصورة التشبيهية أن طرفي التشبيه اختصا في كثير مما جاء به بكونهما متكافئين من حيث قابليتهما لحمل الفاعلية التصويرية، وأعني بذلك أن نفس المشبه في هذا التشبيه يمكن أن يكون مشبها به في آخر، وكذاك المشبه به يصير مشبهًا في صورة أخرى.

---

(١)س. ز/ شروح: ص ١١٠٩.
(٢)نفسه / نفسه: ص ٤٣٠.
(٣)نفسه / نفسه: ص ٤٥٢.
(٤)خزانة الحموي: ص ١٨٣.
(٥) نفسه / نفسه: ص ١٨٣.

ويظهر ذلك لديه جليًّا في حلقات تشبيهية مستديرة يكون فيها الطرف (١) مشبهًا عندما يكون الطرف (٢) مشبهًا به، ويصبح (ط ١) مشبهًا به عندما يكون (ط ٢) مشبهًا. فعندما يصف الجرادة يجعل عينيها كمسمار الدرع[١]، وعندما يصف الدرع يشبه مساميرها بعيون الجراد كقوله:

حــــلـــــةُ الأيم خــيــطــت
بــعـــيــون الجـــــــــرادِ[٢]

ومن هذه الحلقات التشبيهية المستديرة في شعره قوله:

ومـــن أم الـــنـجــوم عـلـيــه درعٌ
يــحـــاذر أن يمــزقــهــا الــطــعــانُ

فقد (شبه المجرة بالدرع لما بينهما من المشابهة... ولأن المجرة نجوم مشتبكة فالدرع تشبه بها أي بالنجوم المشتبكة، وعليه بيت السقط في صفة درع:

مـــن أنجـــم الـــدرعـــاء أو نــابــت الــ
ــفـقـعـاء بـــل مـــن زرد مـحـكـم

وعلى عكس هذا التشبيه شبه أبو العلاء هنا الكواكب بالدرع)[٣] وينجم عن هذا التكافؤ بين طرفي التشبيه أن فاعلية التعجيب يمكن أن تظهر في المشبه إذا تعددت عناصره أو في المشبه به أو فيهما جميعًا، لكن الغالب على تشبيهاته أن الطرف الثاني أي المشبه به هو الذي يحظى بهذه الفاعلية لأنه الأفق الذي يتجه إليه ذهن المتلقي ويتطلع فيه إلى طرافة التصوير، كصورة الدرع التي تصبح كغرقئ بيضة الغراب[٤]

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ٢٠٥.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٨٤٣. وانظر قوله: وما غبن الغادي بها ولوَ انه... تملكها عين الذُّباة بمثقال. ص: ١٨٣٠.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢١٣ – ٢١٤. ولنظر البيت الأول في: ص ٢١٢، والثاني في الدرعيات / ش: ص ١٧٥٢.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٨. وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٩٧٨.

فيشتبه عليه مع قوة بصره فضلًا عمن كان دونه في قوة الباصرة، أو صورة سهيل وحمرته التي تجعله بالليل وسط النجوم قتيلًا مضرجًا بالدم[1].

وتظهر عنايته بالمشبه به من حيث كونه بؤرة التخييل، في التجائه إلى ما أسماه الشراح بإقحام التشبيه على التشبيه، فقد أبان البطليوسي عن أنه في قوله:

سرت لها ترمح أبناءها

في الجوِّ بلق عربيات

قد (شبه السحاب لما فيه من سواد المطر وحركة البرق ولمعانه بخيل بلق عربية تمشي ومعها أولادها فهي ترمحها بأرجلها... ومعنى البيت: سرت لهذه الرماح القصبيات سحاب في الجو تشبه البلق العربيات... فاكتفى بذكر المشبه به عن ذكر المشبه، ولم يرد بالسحاب المشبهة بالبلق السحابة بأعيانها، وإنما أراد جيوشًا جهزت بتدبير هذه الأقلام إلى الأعداء، والجيوش تشبه بالسحاب... وهذا من إقحام التشبيه على التشبيه... وتسمية الشيء باسم ما شبه به، لأن الجيوش لما كانت تشبه السحاب، جعل ذكر السحاب مغنيًا عن ذكرها سادًّا مسدها، ولما كانت السحاب تشبه بالخيل البلق... جعل ذكر البلق مغنيًا عن ذكر السحاب، فبعد مرماه وخفي معناه)[2].

ومقصود الشارح أن المشبه الأصلي هو الجيش والمشبه به هو السحاب، وهذه هي الصورة الأولى، ونرمز إليها بـ (ص ١):

الصورة الأولى (ص ١) = المشبه / الجيوش ← المشبه به / السحاب.

وداخل نفس التشبيه يصبح المشبه به مشبهًا يستدعي هو نفسه مشبهًا به جديدًا فتظهرصورة ثانية (ص ٢):

---

(١) س. ز / شروح: ص ٤٣٥.

(٢) شرحه / شروح: ص ٨٣٩ – ٨٤١. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٨٣٨.

الصورة الثانية (ص ٢)= المشبه به/المشبه (السحاب)← المشبه به الجديد (الخيل البلق).

وبحذف الشاعر للمشبه الأصلي والمشبه الناشئ من المشبه به، تصل الصورة التشبيهية إلى المتلقي في سياق العلاقات التصويرية الخفية والظاهرة الآتية:

الصورة التشبيهية	=	الجيوش	←	← ← ← السحاب ← ← ←			الخيل البلق
الصورة التشبيهية	=	أصل أول	↔	فرع أول	=	أصل جديد	←	فرع جديد
الصورة التشبيهية	=	مشبه أصلي محذوف	↔	مشبه به محذوف	=	مشبه جديد محذوف	←	مشبه به جديد

ووصف البطليوسي لهذه الصورة بالخفاء وبعد المرمى يعود إلى كون الشاعر جمع فيها بين الإقحام والحذف. ويظهر أن الشارح استعار مصطلح الإقحام من قول الصولي يشرح بيتًا لأبي تمام [1]: (... وكما قال في آخر البيت: ماء بكائي، قال في أوله: لا تسقني ماء الملام، وأقحم اللفظ على اللفظ إذ كان من سببه...)[2].

وقد عد بعض الدارسين[3] ذلك في شعر الشيخ أسلوبًا لا يقبله الذوق الفني وأمرًا مناقضًا لوظيفة التشبيه الأولى في العمل الفني وهي الايضاح والتنوير، ومثل هذا الاعتراض قد يصح إذا اعتبر الشعر لغة تخاطب غايتها الإبلاغ، لكن مفهومه لدى كل النقاد أوسع من أن يحصر في هذه الغاية، إذ لو كان المقصود منه الإفهام لكان أبو العتاهية الذي وصف نظمه لسهولته ووضوحه بالسفساف[4] أشعر أهل النظم لديهم.

إن ما عابه الدارس على الشيخ يدخل لدى صاحبه في سياق تجديد فاعلية التعجيب في التشبيه المبتذل بإفراغ المشبه به من وظيفته التصويرية التوضيحية وجعله مشبها يوضَّح من خلال صورة مستحدثة تنتقل إليها هذه الفاعلية.

---

(١) قوله: لا تسقني ماء الملام فإنني... صب قد استعذبت ماء بكائي. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٢/١.

(٢) شرح الصولي / ش. د. أبي تمام: ٢٣/١. وانظر شرحه المستقل: ١٧٨/١.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٠.

(٤) انظر الموشح: ص ٣٢٠ – ٣٢٦.

أما حذف عناصر التشبيه فقد جرى فيها على مذهب الشعراء[1]، لكنه رغم كثرة هذا الحذف في أشعاره لم يفته أن يحذر من اللبس الذي قد ينشأ من ابتذال التشبيه المحذوف الأركان، لأنه يوهم أن المشبه به أصل معجمي في المعنى، وذلك في قوله يشرح بيتًا لأبي تمام[2] وصف فيه الثغر: (وقال: «عن جمان نابت»، فجعل الثغر جمانًا على حذف التشبيه وذلك كثير في الشعر، وبهذا النحو تعلق بعض أهل اللغة فحكى أشياء أنكرها عليه أهل السماع، مثل أن يقولوا: البَردية الساق، ويأخذونه من قول الشاعر: (تخطو على برديتين غذاهما...)، وإنما أراد تخطو على ساقين مثل البرديتين فحذف آلة التشبيه)[3].

وهو بإشارته إلى إنكار أهل السماع ذلك يقر بتسلل معنى ثان إلى حقل الألفاظ المفردة يلتبس بالمعنى المعجمي، هو المعنى التشبيهي الذي يتولد من ابتذال التشبيهات المحذوف طرفها الأول. وكثرة تداول هذه التشبيهات في رأيه، وإقحام بعضها على بعض، إشعار بظهور هذا المعنى نتيجة ابتذال الصورة، وبناء مجدد لها، واقتراح لما يجب أن يصير إليه التشبيه عندما يبتذل، لأن الحذف يجعله مجازًا كالاستعارة، وقد تبين من كلام سابق له أن التشبيه المحذوف والاستعارة متقاربان.

وقد كان مصطلح الإقحام دون الاستعارة هو ما اختاره البطليوسي للدلالة على هذا الاستعمال رغم كونه مثلها تشبيهًا حذف أحد طرفيه، كما يتبين من قوله يشرح بيتًا من السقط:

تبين قرارات المياه نواكزًا

قواريرَ في هاماتها لم تلفعِ

---

(1) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧.

(2) قوله: قمر تبسم عن جمان نابت... فظللت أرمقه بعين الباهت. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧.

(3) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧.

(في هذا البيت شيء يسمى إقحام التشبيه على التشبيه وتصيير المجاز كالحقيقة، وذلك أن العيون ليست قوارير على الحقيقة، وإنما تسمى بذلك على معنى التمثيل، فجعل القوارير اسمًا لها حين كثر تشبيهها به...)[١]. أما الخوارزمي فلم يشر إلى الإقحام، ولكنه اكتفى بتفسير ذلك باعتباره «لم تلفع» قرينة تدل على أنه لا يريد بالقوارير حقيقتها بل مجازها، وهي عيون الإبل.

لقد جعل الشيخ الاختراع والاستزادة والإقحام سبلًا فنية إلى إخراج التشبيه من حقله التوضيحي إلى حقل التخييل، وإذا كانت خبرته بالشعر قديمه ومحدثه قد مكنته من إغناء تشبيهاته كما وكيفا، فإن قوة المخيلة وغريزة التصوير كانتا وراء ما حفل به السقط والدرعيات من بدائعها وغرائبها كقوله:

أمامك الخيل مسحوبًا أجلتها
من فاخرِ الوشي أو من ناعم السرقِ

كأنما الآل يجري في مراكبها
وسطَ النهارِ وإن أسرجن في الغسقِ

كأنها في نضارٍ ذائبٍ سبحت
واستنقذت بعد أن أشفت على الغرقِ[٢]

ولم يكن أمام النقاد حتى المعتصبين عليه كابن سنان[٣]، وهم يقفون عند ما ابتكره من تشبيهات بديعة مخترعة[٤] إلى أن يعترفوا له بالسبق في هذا الفن، وبأنه أتى فيه بما لم تستطعه الأوائل.

---

(١) شرحه / شروح: ص ١٥١٢. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ١٥١١.

(٢)س. ز / شروح: ص ٦٨٤ – ٦٨٥.

(٣) سر الفصاحة: ص ٢٥٠.

(٤) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٠٨، حيث يقول شارحًا قول الشيخ: وإصباح فلينا الليل عنه ... كما يفلى عن النار الرماد: (وهذا من بديع التشبيه). وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤١٩ حيث يقول: (وهذا تشبيه بديع)، وهو يعني قول الشيخ يصف سلخ الحية: إن نفخت فيه الصبا رأيته... مثل عمود الذهب المحزز. س. ز / شروح: ص ٤١٨.

وتكثر التشبيهات في لزومياته كثرتها في سقطياته ودرعياته، وتحمل في معظمها نفس مظاهر الجدة والبعد عن الابتذال التي نجدها في تشبيهاته الأولى، كما يتبين من قوله:

وجـــدتُ ســـواد الـــرأس يـغـلـب لـونـه

مـن الـدهـر بـيض يـخـتـلفن وجـــونُ[1]

فــلا يـغـتـرر بـالملـك صـاحـب دولـــةٍ

فـكـم مـــن ضـيــاء غـيـبـتـه دجـــونُ

أو قوله:

أزجـــي الـعـيـش مـقـتـرنًـا بـضـعـفٍ

أنـافـي الـقـول فـي عـــربٍ وهـــجـنِ[2]

فـــإن الـــطـــيـــرَ يـقـنـعـهـنَّ وردٌ

عـلـى مـا كـــان مـــن صـفـوٍ وأجـــنِ

ورغم ذلك يحس القارئ بأن التخييل في تشبيهات اللزوم يقف عند الحد التوضيحي ولا يتجاوزه إلى جمالية التخييل، رغم الطرافة التي وفرها لكثير منها. ومرد ذلك إلى أن الشيخ عطل فاعلية التعجيب فيها بتوجيهه ذهن المتلقي إلى جدية المعنى المقصود من خلال قصر الحديث – كما فعل في استعارات هذا الديوان – على الفناء والموت ولعب الدهر بالإنسان وتغرير الدنيا به، وعلى الدعوة إلى الزهد فيها والتأهب للرحيل، وما في حكم ذلك من المواعظ.

فهذه المعاني بترددها دون غيرها وبعدها عن هزل الأغراض الشعرية المعروفة، تحجب الوجه التعجيبي للتشبيه عن ذهن المتلقي، لأن التلقي يتحول أمام هول الحقيقة

---

(١) شرح مختار اللزوميات لأبي العلاء: ص ٣٧١.

(٢) نفسه: ص ٣٦٤. وانظر قوله في الصفحة ٣٦٥:

كأن الدهر بحر نحن فيـه ... على خطر كركاب السفين.

وانظر قوله في نفس الصفحة:

قد استخفيت كالجسد المواري ... ولكن الطوارق تختفيني.

عفا أثري الزمان وما أغبت ... ضباع بالمحلة تعتفيني

من عبث الاستغراب والتعجب إلى جد التأمل والاعتبار، ولم يكن الشيخ يسعى من تشبيهات اللزوم إلى أبعد من هذا.

إن حقول المعاني التي يمكن أن تتحرك فيها الصور الشعرية – تشبيها واستعارة – واسعة ومتنوعة، لأن منها ما ينسب إلى المعقولات كالفضائل والانفعالات والطبائع، ومنها ما ينسب إلى المحسوسات كالمسموعات والمبصرات، ولم يكن أي حقل من هذه الحقول ليستعصي على شاعرية الشيخ. فهجر الحبيب ومماطلته وإخلافه الوعد... معقولات لا تدركها الحواس الخمس، لكنها تصبح في صوره أساسًا لتصوير ظلمة الليل ودهمة الفرس:

كأن دجاه الهجر والصبح موعدٌ
بوصلٍ وضوء الفجر حبٌّ مماطلُ[1]

والمحسوسات تتنوع باختلاف الحواس التي تدركها، لكن الشيخ يحيط بها كلها في صوره. فيصور المشمومات[2] والمذوقات[3] والملموسات[4] والمسموعات[5] والمبصرات[6]. ويبدو المكون الحسي في مصوراته عنصرًا قادرًا على الانفراد بالصورة كما يتبين من الأمثلة السابقة، وقابلًا لأن يشارك غيره من المحسوسات في بنائها، كما يتضح من تكامل المسموع والمرئي في قوله:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٤٣.

(٢) قوله يصف دماء الفرسان: سالت تضوع حتى ظن جارحهم... قسيمة المسك جرح الفارس الندس. نفسه / نفسه: ص ٧٠٧.

(٣) قوله يصف أخلاق المدوح: هو الشهد مجته الخطوب مرارة ... وقد فغرت أفواهها لالتهامه. نفسه / نفسه: ص ٥١٠.

(٤) قوله يصف هيبة المدوح : تهاب الأعادي بأسه وهو ساكن .... كما هيب مس الجمر قبل اضطرامه. نفسه/ نفسه: ص ٥١١.

(٥) قوله يصف صهيل الفرس وهو يحس بزيارة الطيف: وأيقظ بالصهيل الركب حتى... ظننت صهيله قيلًا وقالا. نفسه / نفسه: ص ٧٥.

(٦) قوله ناسبًا: يادرة الخدر في لج السراب أرى... مقلدًا بعقيق الدمع منكوتا. نفسه / نفسه: ص ١٥٧٥.

وقد أغتدي والليل يبكي تأسفًا
على نفسه والنجم في الغرب مائلُ
بريح أعيرت حافرًا من زبرجد
لها التبر جسمٌ واللجين خلاخلُ[1]

وتكامل المسموع والمشموم في قوله:

ألا تسمع التسليم حين أَكُرُّهُ
وقد خاب ظني لست مني بمسمعِ
يفوح إذا ما الريحُ هبَّ نسيمها
شآميةً كالعنبر المتضوعِ[2]

وكذا من تكامل المسموع والمشموم والمرئي في قوله:

حتى بدا الفجر به حمرةٌ
كصارمٍ غير منه الدمُ
مضمخًا ينظر في عطفه
كأن مسكًا لونه الأسحم
وانتشرت في الأرض ريحٌ له
يسوقها المنجد والمتهم[3]

ولا يبدو الشيخ الضرير في بنائه صوره الفنية على المشموم والملموس والمذوق والمسموع مختلفًا عن غيره من الشعراء، فسلامة حواسه الأربع جعلته قادرًا مثلهم على الإحساس بمثل ما كانوا يحسون به، أما ما استوقف الدارسين فتصويره للمبصرات.

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٣٨ – ٥٣٩.

(٢)نفسه / نفسه: ص ١٥٤٤ – ١٥٤٦.

(٣)نفسه / نفسه: ص ٨٥٣ – ٨٥٥. وانظر تكامل المذوق والمسموع في قوله (سقط الزند / شروح: ص ٤٩٦):

فلو نطق الماء النمير مسلمًا ... عليهن لم يردن رجع سلامه

إن عاهة العمى التي أصيب بها في صغره واعتماده على السمع عوض البصر في الاتصال بالمظاهر المرئية في العالم المحيط به، يفرضان أن تكون المسموعات والمحسوسات الأخرى في مصوراته أكثر من المبصرات، وقد ذهب عبد الله الطيب إلى أنه كان (لا يتعمد التشبيه والتصوير إلا في المسموعات والملموسات، وإذا أراغ شيئًا من المرئيات فإنه لا يعدو النار والنور وما كان له بريق، وما ذلك إلا لأنه كان يتذكر لون النار والنور إذ لم يفقد بصره جملة إلا عند المراهقة على الأرجح)[1]، وهو استنتاج يفسره تلف حاسة الإبصار لديه، لكننا لا نجد في مصوراته ما يؤكده، فالنسج الدقيق لأصناف الصور في منجزه الشعري يكشف عن أن الصور المرئية هي المهيمنة في شعره، إذ كاد الباحث يعثر فيه على ما ليس بصريًّا منها إلا بعد أن يكون قد أحصى عددًا وافرًا منها يستدعي من المصور سلامة البصر دون باقي الحواس.

وقد استغرب الدارسون هذه المفارقة وعد بعضهم تعلقه بوصف المرئيات وبراعته فيها عجبًا[2] وهو الضرير العاجز، بينما ذهب آخرون إلى أن هذا التعلق كان سببًا في ضعف تصويره للمحسوس وتفوقه في تصوير المجردات الذهنية [3]. ويتضح من تتبع آثاره المختلفة أنه لم يكن شغوفًا بوصف المبصرات في منظومه فحسب ولكن في منثوره أيضًا، كقوله في إحدى رسائله ذاكرًا المرآة: (لا أقل من كوني مثل وذيلة الغريبة وزلفة المضر الأريبة، يطلع فيها ذو الوجه الجميل فتجتهد له في التمثيل، ولابتدائه على مكافأتي شِقُّ الطَّلْعَةِ البهية على صورتها في المرآة الجلية)[4]، وكقوله في أخرى واصفًا فواكه الشتاء: (عندنا في الشتاء فواكه مكانها أريض كأنها الغواني البيض، استحيين أن يرين عاريات فظللن بالعفر متواريات، كأنهن في المنظر نهود وذوائبهن خضر لا سود)[5].

---

(١) المرشد: ص ٢٢٧.

(٢) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١١٦، ١٢٨. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٤٣، ٣٥٥.

(٣) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٤٨ – ٣٤٩، وتجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٣ – ١٩٥.

(٤) رسائله / عطية: ص ٦٤.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٨٧ – ٨٨.

ويشير إلى الماء الذي ترده الوعول فيصفه بأنه (أزرق شديد الصفاء)[1]، ويشخص مودته لأحد أصدقائه فيجعلها وإن كتمت كالراح ينم بها الزجاج [2]. ويحكي القزويني أن من غريب ما ذكر عنه أنه شبه حمصة برأس البازي بعدما تحسسها بلمسه، وعد المؤرخ ذلك التشبيه عجبًا من أولي الأبصار فضلًا عن الأكمه[3]، لكن مثل هذا التعجب لا يلزم بالتسليم بأن حال الإبصار الفني لدى الشيخ هي نفسها حال الإبصار الطبيعي، فالمبصرات الحقيقية بالنسبة إليه موجودات معدومة من حيث مظهرها المرئي وإن أدركها بإحدى حواسه الأخرى، ويستشف ذلك من قوله: (ولأكون جليس الروضة إن لم ير لها منظرًا مبهجًا ساف منها عرفًا متأرجًا)[4]، وقوله:

فليت الليالي سامحتني بناظر
يراك ومن لي بالضحى في الأصائل
فلو أن عيني متعتها بنظرةٍ
إليك الأماني ما حلمت بغائلِ[5]

أما مبصراته الفنية فقد حدد هو نفسه مصدرها في قوله: (وكل ما أذكره من الألوان في شعري ونثري إنما هو تقليد الغير واستعارة منه)[6]، ومفهوم كلامه أنه كان يبصر بعيون الآخرين، ولعل بعض هذه العيون كانت لأقاربه وشيوخه وبعض من صاحبهم في صباه وشبابه، لكن الذاكرة[7] بكل أنواعها أي الشعرية واللغوية والعلمية، تظل المصدر الأول لكل الصور البصرية التي بنى عليها منظومه.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٩٨.
(٢) نفسه / عطية: ص ٥٤.
(٣) آثار البلاد / عن التعريف: ص ٥٩٥.
(٤) رسائله / عطية: ص ٩٥.
(٥)س. ز / شروح: ص ١٠٨٤ - ١٠٨٥.
(٦) إنباه الرواة: ١/٨٤، حيث ينسب المؤلف القولة إلى أبي العلاء نقلًا عن راو لم يذكر اسمه.
(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٩.

إن لعبة التخييل في شعر الشيخ كانت تكاملًا بين ذاكرته هذه وغريزته وتوهمه وما رسب في ذهنه من الصور المرئية الحقيقية التي كان يبصرها قبل عماه. وإذا كان بعض الدارسين قد نعت وصف الشيخ للمرئيات بالقصور لأن (إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء تقتضي أن يحِّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقًا يظهره على دقائقه، ويرسمها في نفسه رسمًا يمس عواطفه وخياله حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء، نقلًا عما تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصل والتأثير الشديد)[1]، والعميان ليس لهم سبيل إلى ذلك، فإن مثل هذا الحكم لا يكون صحيحًا إلا إذا كانت الغاية من التصوير استنساخ الأصل وإخراج صورة ثانية مطابقة له، ولم يكن الشيخ يسعى إلى هذا النسخ الحرفي الدقيق، ولكنه كان يرسم الصورة لشغفه بالتصوير لا لرغبته في جعلها وسيلة لتبليغ المعاني إلى المخاطب قصد إفهامه ولعل تحرير عينه الشعرية من سلطة العين البصرية كان وراء نمو حدسه التصويري وتحول المرئيات في وهمه إلى حقل غير محدود، وليس إغرابه في مبالغاته وغلوه إلا نتيجة لهذا التحرر.

إن ملامح الغلو الأولى في الشعر تبدأ في الظهور عندما يعطل الشعراء الفاعلية المنطقية ويستعيرون للمحسوسات ما ليس لها، فيذكرون ربقة الهوان وليس ثم حبل[2]، ويقبضون على السرور والغيبة والظن[3] وهي مما يعقل ولا يحس، ويجعلون للمروءة نقبة، و(لا لون لها ولا جلدة وجه)[4]. لكن الشيخ بقوة حدسه كان يتجاوز تشخيص المعقول إلى شل الفاعلية المنطقية في حقل المحسوسات نفسها ليصل إلى حد الإغراب الذي يوهم المتلقين المبصرين أنه - وهو الضرير الأعمى - كان يعرف من أحوال المبصرات أكثر مما يرونه، كما هو واضح في كثير من صوره المغرقة في الغلو.

وإذا كانت المرئيات الحقل الذي اختاره لتشكيل معظم صوره الشعرية، فإن أهم ما يميز هذه الصور أن مجموعة منها تدور حول موضوعات بعينها تتردد في

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٣. وانظر: ص١٩٨.
(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٨٨.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٣٧.
(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/٤٢.

جل القصائد، كالأمومة والماء والنار والنور، والليل والنجوم والكواكب والقمر والبدر، والصبح والفجر والشمس والبياض والسواد والحمرة...، وهي ظاهرة دفعت بعض الدارسين[١] إلى البحث عن دلالاتها النفسية والفلسفية العميقة، بينما يبدو تأويلها أقرب من ذلك، فتكرار نفس الموضوعات كان يكسبه مهارة في استعمالها، ويجنبه مغامرة البحث عن جديدها من خلال استقصاء ما لا يحيط به إلا المبصرون.

إن الذاكرة الشعرية/العلمية الموروثة عمن كانوا يبصرون، كانت مرجعه في كل ما بناه وهمه من صور «مرئية» غير مرئية، ولا نشك في أن البناء الأول لهذه الصور المستعارة من أبصار الآخرين يكون غير يسير، لكنها بمجرد أن تبنى تصبح مرجعه البصري الخاص، فتنتج مثيلات لها متعددة تتراكم فتؤدي إلى بروز ما اعتبره تكرارًا تختفي خلفه الخبايا النفسية والمواقف الفلسفية. إنه وهو الضرير لم يكن يبصر بعينه الشعرية ليرى، ولكن ليغري عين المتلقي بأن تبصر لتتخيل فتتعجب:

وما للمسك في أن فاح حظٌّ
ولكن حظنا في أن يفوحا[٢]

إن المعنى المشكل في أشعار الشيخ لم يكن إلا الثمرة الفنية للتكامل بين غنى المشارب وسعة الخبرة وسلامة الغريزة، وإذا كانت حركة المعاني بين الطرفين المنطقي والشعري قد اثمرت كل أساليب اللعب الدلالي التي سار فيها فاخترع وأغرب وعمى وخيل وعجب، فإن نموها النوعي من خلال تراكمها، كان يسير بها نحو حقولها النوعية التي تتحول داخلها إلى نمطية دلالية أو معان كبرى، تبنى أفقيًّا فتنشأ الجمل الشعرية والأبيات، وتمتد عموديًّا فتنشأ المقطوعات وتتكون القصائد.

****

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣١٩.

(٢)س. ز / شروح: ص ٢٦٩.

المبحث الثاني
بناء المعاني ونظمها في المتن الشعري العلائي

لعل من بين ما كان الشيخ يقصد إليه عندما عرف الشعر بأنه كلام موزون، أن أول ما يتعرفه المتلقي من شعرية البناء اللغوي وزنه، وإذا كانت نغمه المتمثلة في قوافيه تمثل مرحلة ثانية في التعرف، فإن آخر ما يستقر في ذهنه مضمونه وهيكله، ولترسيخ هاتين الهويتين الدلالية والشكلية، يسلك الشاعر طرقًا متنوعة في البناء ينحو في بعضها نحو تحديد الحقول النوعية بالمعاني أو الأغراض، وينحو في بعضها الآخر نحو بناء الجمل الشعرية والأبيات من خلال النظم النحوي الأفقي للمعاني، ونحو التقطيع أو التقصيد من خلال البناء العمودي لهذه الجمل وللحقول النوعية. وإذا كان البيت الفاتح يعد لدى الشيخ[1] إعلانًا ببدء هذا النوع من البناء، فإن البيت الخاتم يعد لديه إعلانًا بنهايته، سواء كان الاختتام وظيفيًا محبوكًا أو سكوتًا مفاجئًا.

أولًا - البناء النوعي: الأغراض الشعرية:

نبه قدامة على أن المعاني الدال عليها الشعر لا نهاية لعددها، لكنه ذكر بأن منها أغراضًا هي الأعلام لأن الشعراء أكثر دوسًا لها من غيرها وأشد دومًا عليها، وهي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب[2]. ويجعل بعض العلماء للغرض فاعلية كبيرة في تحديد ماهية الشعر، فيذهبون إلى أن الشعر يبنى على أربعة أركان[3] هي المدح والهجاء والنسيب والرثاء.

---

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٩٧، حيث يقسم متأثرًا بأرسطو الأبيات إلى فاتح وواسط وخاتم.

(٢) نقد الشعر: ص ٦١.

(٣) انظر العمدة: ١/ ١٢٠.

ويستعمل بعضهم مصطلح الصنف[1] عوض الغرض لوصف الحقول الدلالية النوعية أو المعاني الكبرى التي يتحرك داخلها الشعر العربي، وهو اصطلاح يزيل الالتباس النقدي الذي ينشأ من استعمال المصطلح الأول، لأنه يعني النوع مطلقًا بينما يحمل مفهوم الغرض[2] على ما يتعلق به الشاعر ويشتاق إلى نظمه من معان شعرية أو على ما يهدف إليه ويقصده من نظمه. والمشكل في هذا الاستعمال وهو المشهور، أن التشبيه والوصف يلحقان بالمديح والهجاء والرثاء والنسيب كما هو جلي في كلام قدامة المذكور.

وقد أحس الرماني بما في ذلك من الالتباس فانتهى إلى أن أكثر (ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف)[3]، واعتبر التشبيه والاستعارة داخلين في باب الوصف. لكن هذا التصنيف يظل رغم ذلك ملتبسًا لأن المديح وإخوته معان كبرى ثابتة تدل عليها ألفاظ، بينما الوصف بتشبيهاته واستعاراته، أسلوب في التعريف بالموصوف وفي بيان المعنى وتثبيته، وليس هو المعنى نفسه. ويظهر هذا جليًّا في أننا نستطيع أن نتنبأ بالمعاني العامة التي سيبنى عليها الشعر فور قراءتنا عبارة: «قال الشاعر يمدح أو يهجو أو يفتخر أو يعزي أو يتغزل»، ولا يتأتى ذلك عندما تكون العبارة: «قال يصف»، وإن تنبأنا بأنه سيكثر من التشبيه أو الاستعارة.

إن الدارس يستطيع مثلًا أن يفرق بين المديح والهجاء والفخر، وبين النسيب والتشبيب والغزل، فيرد الأولى إلى القيم الأخلاقية الاجتماعية، ويرد الأخيرة إلى الأحاسيس النفسية الغريزية، لكنها تظل مشتركة في كونها التعبير اللغوي عن هذه القيم والأحاسيس، ولا يمتلك الوصف هذه الحقيقة لأن ماهيته محصورة في وظيفته البيانية لا في دلالته، ولذلك لا يمكن تصوره خارج المعاني التي يحملها لأنه لا يوجد إلا بها.

---

(١) العمدة: ١٢١/١.

(٢) انظر لسان العرب: مادة «غرض».

(٣) العمدة: ١٢٠/١.

إن المعنى المادح – إذا لم يخرج الكلام عن مقتضى الظاهر – لا يمكن أن يدل إلا على المديح، وكذلك الهجاء والفخر والرثاء والغزل، لأن وجود هذه المعاني سابق لوجود موضوعها ممدوحًا كان أم معشوقًا أم غير ذلك، أما الوصف فوجوده تابع لوجود الموصوف، وقد يكون هذا الموصوف هو الممدوح أو المحبوب، فيصبح الوصف نفسه هو المدح أو الغزل، وينعت بأنه وصف مادح أو هاج، بينما لا ينعت نفس الكلام بأنه مدح واصف أو هجاء واصف.

والتفسير الذي نجده لهذا الالتباس أن ذكرى قدماء الوصف مع المديح والأغراض الأخرى المشهورة، إنما كان للدلالة على كل ما سواها من الأشعار التي تكون المعاني فيها متعلقة بموصوفات غيرعاقلة، أي بما سوى البشر من الكائنات جامدة كانت أم حية كالحيوان والنبات، ويكون المصطلح بهذا التأويل اقتضابًا لعبارة مركبة ترد فيها كلمة «وصف» مضافة إلى الموصوف.

ويرجح ذلك أنهم يقولون: وصف الديار ووصف الطلول والخمرة والناقة... ولا تكاد هذه الكلمة تستعمل مضافة إلى موصوف إنسان إلا أن يكون المقصود بها معاني فرعية أو مفصلة ترد في الغزل أو الهجاء أو المدح أو ما سواها من الأصناف الغالبة على الشعراء، كما يتبين من قول الشيخ نفسه مشيرًا إلى المديح:

وصفتك فابتهجت وقلت خيرًا
لتجزيني فأدركني ابتهاجي[1]
إذا كان التقارضُ من محالٍ
فأحسن من تمادحنا التهاجي

إن تعريف أبي العلاء للشعر بأنه «كلام» يعني ضمنيًّا أنه كقدامة كان يعد معانيه غير متناهية، ويظهر من رده على لسان ابن القارح قول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم) مايفيد أنه كان مقتنعًا بأن معاني الأشعار لا تفنى[2]، وقد عد تنوع المعاني

---

(١) اللزوم: ١/٢٧٩.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

شاهدًا على قوة الشاعرية، فالشعر الجيد لديه من علاماته أن تكون (أغراضه بعيدة متنوعة)[1]. ورغم إعجابه بالقدماء لم يخف استقلاله مساحة الحقول الدلالية النوعية التي تحركت فيها معظم أشعارهم، فجمهور الموزون الذي نقل عنهم كان (في الخيل والإبل والنساء)[2].

وتوجيه الشاعرية نحو أغراض بعينها دون غيرها يكون في رأيه سببًا في إضعافها وتعطيل فاعليتها، فأبو القطيران شهر بين الشعراء بحب وحشية، و(إنما ديدن ذلك الرجل ونظرائه صفة ناقة أو ربع، وما شجره المغترس بالنبع، إذا جنى الكمأة بجح وخال أنه قد نجح)[3]. وطبقة الرجز متى خرجوا عن صفة جمل يرثون له من طول العمل إلى صفة فرس سابح أو كلب للقنص نابح كانوا غيرالراشدين[4]، والمحمودون منهم من أخرجوه (من الحداء ومراس الأعمال إلى أصناف المديح وطبقات النسيب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة، وافتنوا في ذلك مثل ما افتنوا في القصيد)[5].

وحثه الشعراء على تنويع الأغراض يعتبر ترسيخًا للمعيار النقدي الذي كان يقرن الفحولة[6] بركوب كل الأغراض الشعرية، وإنما أخرج ذا الرمة من طبقة الفحول قصره شعره على ندب الأطعان[7] لكن الشيخ رغم عده تنويع الأغراض سبيلًا من سبل التجويد، لم يذهب بعيدًا في تصوره وإنجازه لها، فالحقول النوعية للمعاني الشعرية لا تخرج لديه عن المفاهيم والتصورات النقدية التي رسخها الاستعمال، ويتجلى ذلك في كون الأغراض التي يشير بها إلى صناعة الشعر تكاد لا تخرج عن المديح والهجاء والرثاء والنسيب، كما نجد في مثل قوله:

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.
(٣) رسالة الغفران: ص ٣٩٩.
(٤) نفسه: ص ٣٧٧.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٣.
(٦) انظر العمدة: ٢٠٦/١.
(٧) نفسه: ٢٠٦/١.

ســيــانَ عــنــدي مـــــادحٌ مــتــخــرصٌ

فــي قــولــه وأخـــو الــهـجـاء إذا ثـلـب[1]

فهذه الأغراض هي نفسها ما نعت بأركان الشعر وعدها قدامة مداس الشعراء. وإذا كان التجويد الشعري في رأيه يلزم الشعراء بأن يركبوا هذه الفنون ولو لشحذ القريحة[2] كما شحذها هو نفسه في مدائحه:

سـنـنـتَ لأربـــاب الـقـريـض امـتـداحـه

كـمـا ســنَّ ابـراهـيـم حــجَّ مـقـامـه[3]

فإن حضورها في منجزه يظل مرتبطًا بمرحلة انتسابه إلى الشعر أي مرحلة السقط. فهذه الأغراض تقوم كلها على الكذب الشعري والمبالغات الفنية، والكذب لديه هو الطريق الأضمن إلى الجودة كما تبين، ولذلك كانت هي الحقول النوعية المهيمنة في سقط الزند بينما لم تجد أغراض الزهد والمواعظ مكانًا لها بينها في هذا الديوان.

لكن هذه الهيمنة لم تتجاوز مرحلة السقط، فمرحلة التوبة من الشعر كانت كما أوضحت مقترنة برفضه الأخلاقي للكذب في الشعر، وكان من البديهي أن تفقد الأغراض التي هيمنت في السقط مكانها في منجزه الشعري الذي يقترن بمرحلة التوبة والعزلة، وتتركه للأغراض التي كانت غائبة، وأقصد الزهديات والوعظيات وأشعار التأمل الفكري.

ولم يتراجع الشيخ عن موقفه النقدي الذي يقرن الجودة الشعرية بالأغراض الأركان، فقد ظل يذكر الشعراء بأن أسلافهم كانوا يتوصلون إلى تحسين المنطق بالكذب ويزينون ما ينظمونه بالغزل وصفة النساء ونعوت الخيل والإبل وأوصاف

---

(١) اللزوم: ١/١٨٣ و انظر قوله في: ١/١٨٤: والصمت يلزمه الفتى... من بعد ما غنى وشبب.

(٢) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣)س. ز / شروح: ص ٥١٧.

الخمر، ويتسببون إلى الجزالة بذكر الحرب[1]، لكنه نبههم على أن كل ذلك يعد من القبائح[2] عندما ينظر إليه بمنظار الفضيلة والأخلاق.

وقد أحس المتأخرون بهذا التحول في استعمال الأغراض وبإخلاله بجودة منظومه فصرحوا بأن أشعاره (في المدح والغزل والرثاء التي في سقط الزند في نهاية الجودة، وأما في لزوم ما لا يلزم وفي «استغفر واستغفري» فمتوسط)[3]، وأرجعوا رغبة الناس في السقط إلى كونه أشبه بشعر أهل زمانه من أشعاره الأخرى. وقد كان الشيخ كما أوضحت يدرك ذلك، لكنه لم يعاود أغراض السقط منذ رفضها، وقصر ديوان اللزوم على المواعظ والزهد وما يلحق بهما من أغراض الخير والفضيلة.

وكان الوصف من بين فنون الشعر كلها - رغم اعتماده على المبالغات وكذب الاستعارات - الغرض الوحيد الذي سمح له الشيخ بأن يعود إلى الظهور في مرحلة العزلة، بل ويجعله خاتمة الأغراض التي نظمها، فدرعياته التي كانت آخر ما نظم من الدواوين، بنيت كلها على فن الوصف. ولم تكن هذه العودة الى ما كان قد رفضه، تراجعًا عن موقفه الأخلاقي من الكذب الشعري، ولكنها كانت توجيهًا له نحو مقصد نبيل يكون فيه الشعر الجيد والفضيلة متكاملين.

I - **المديح**: ذكر الشيخ أن العرب في قولهم «مدحت الرجل» (إنما يريدون «وسعت أمره وعظمت شأنه»)[4]، وتحكم هذه الغاية في الشعر العربي واضحة، فما نظمه الشعراء أكثره مديح[5]، ويظهر تقدمه على الأغراض الأخرى واضحًا في اهتمام النقاد به، فابن قتيبة في وضعه قواعد بناء القصيدة كان ينظر إلى قصيدة المديح دون

---

(١) اللزوم: ١/ ٣٩.

(٢) نفسه: ١/ ٣٩.

(٣) لسان الميزان: ١/ ٢٠٨.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٧ .

(٥) المثل السائر: ١/ ٧٥.

غيرها، وقدامة يرى أن معاني الهجاء والرثاء ليست إلا فروعًا عن غرض واحد أصلي هو المديح[1]. فالنسيب نفسه مديح لا يميزه عن مديح التكسب إلا كونه وصفا للنساء.

وإذا كان الشيخ في مرحلة التوبة قد رفض هذا الفن في سياق رفضه المطلق للشعر، فإنه في مرحلة الانتساب إليه كان يعد المديح كجل الشعراء غاية الصناعة ومحك الغرائز، وكأن القريض لم يوجد إلا لتكون أماديح تنوه بالفضائل والمثل الأخلاقية:

أرى المجدَ سيفًا والقريض نجاده
ولولا نجادُ السيف لم يتقلدِ
وخير حمالات السيوف حمالة
تحلَّت بأبكار الثناء المخلد[2]

١ - **بين التكسب وشحذ القريحة**: تدل كثرة ما نظمه من المدائح في ديوانه الأول سقط الزند على تعلقه الفني كغيره من أعلام القصيدة المتبادية بهذا الغرض، لكن ما خالفهم فيه هو موقفه الأخلاقي المبكر من لازمه الملابس له، وأعني التكسب به. والمصادر تشير إلى أن الارتزاق بالشعر مرحلة متأخرة في تاريخ الشعرالعربي، وأن الأعشى جعله متجرًا، وأن الحطيئة كان أول من ألحف في السؤال به حتى نل أهله [3].

ولم يكن التكسب بالمعارف في عصر الشيخ مقصورًا على الشعراء، فالعلماء والفقهاء والمترسلون أصبحوا يشاركونهم في التوسل بعلومهم الى نيل صلات الحكام والأغنياء، وكان ابن رشيق يعتقد أن الشعراء في قبولها مال الملوك أعذر من المتورعين وأصحاب الفتيا[4]. ويدل تعلق أذواق مختلف الطبقات الاجتماعية بشعر المديح على أن التكسب لم يكن يغض[5] من قيمته الفنية، لكن مكانة الشاعر المادح لم تكن دائمًا محمودة.

---

(١) نقد الشعر: ص ١٠١، ١١١.
(٢)س. ز / شروح: ص ٣٨٤.
(٣) انظر العمدة: ١/٨٠ - ٨٢
(٤) نفسه: ١/٨٣.
(٥) القصيدة المادحة: ص ١٣٥.

فبعد أن كان البحتري يمشي وحوله غلمانه وحشمه، وكان أبو الطيب يأنف من مدح كثير من الراغبين في مديحه، أصبح المتكسبون بالشعر في عصر أبي العلاء يهانون أمام أبواب الممدوحين[١]، وأصبح مفهوم الشاعر لا يخرج عن كونه المستجدي الذي لا يرى (إلا قائمًا بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد ممدود الكف، يستعطف طالبًا ويسترحم سائلًا، هذا مع الذلة والهوان والخوف من الخيبة والحرمان)[٢].

وأظهر بعض الملوك زهدهم في المادحين فمنعوهم من الإنشاد في حضرتهم نفورًا من أكاذيبهم[٣]. وظل ملوك آخرون يشتهون الأماديح ويبنون منها أمجادهم المتوهمة الزائفة، لكنهم صاروا يبخلون على اصحابها بخل اللئام أنفسهم. وأدرك بعض الشعراء والمتأدبين حقيقة هذا التحول فزهدوا في التكسب ودعوا إلى صون ماء الوجه، واعتبروا التعلق بما في أيدي الآخرين إهانه للنفس، وصار شعارهم:

إن مـــن أحـــوجـــكَ الـــدهـــرُ إلـــيـــه
وتـــعـــلـــقـــتَ بـــه هـــنـــت عـــلـــيـــهِ
لـــيـــس يـــصـــفـــو ودُّ مَـــن واخـــيـــتـــه
إن تـــعـــرضـــت لـــشـــيءٍ فـــي يـــديـــهِ[٤]

وكان من نتائج هذا التحول أن التجأ بعضهم إلى الحرف اليدوية يقتاتون منها[٥]، وكسدت بعض هذه الحرف فعاد أصحابها إلى التكسب بالمديح مكرهين متألمين:

وكـــانـــت الإبـــــرةُ فـــيـــمـــا مـــضـــى
صـــائـــنـــةً وجـــهـــي وأشـــعـــاري

(١) انظر قول الشاعر: إلى كم تطوف بباب الملوك... فطورًا تعز وطورًا تذل. يتيمة الدهر: ٤/٤٤٤.
(٢) الامتاع والمؤانسة: ٢/١٣٧ - ١٣٨.
(٣) معجم الأدباء: ١٦/٢٢٩.
(٤)يتيمة الدهر: ٤/ ٤٤٤.
(٥) انظر خبر الأرزني الوراق الذي كان يصون مروءته بنسخ فصيح ثعلب مقابل أجر ضئيل، ويدعو إلى الزهد في أموال الآخرين بمثل قوله: إن من أحوجك الدهر إليه... وتعلقت به هنت عليه. معجم الأدباء: ٢٠/٣٤ - ٣٥.

فأصبح الرزقُ بها ضيقًا

كأنه من ثقبها جاري[1]

وقد كان الفقر وبؤس العيش أهون على المتعففين منهم من السؤال بالشعر والأدب رغم تبريزهم في معارفهم:

ذنبي إلى الدهر أني لم أمدَّ يدي

في الراغبين ولم أطلب ولم أسلِ[2]

وإذا كان الزهد قد اصبح سلوكًا شائعًا في عصر الشيخ، فإن رضى الشعراء في عصره بالقليل من الرزق لم يكن زهدًا في المال والعيش الرغد، ولكنه كان صونًا للنفس من المذلة والهوان اللذين أصبح التكسب بالشعر يجرهما على الشعراء، فالمال محبوب لولا طريقة كسبه المذلة:

آه على المال وما يجتني

منه لوَ ان المال لم يوهب[3]

وعندما يوهب المال تصبح حلاوته مرارًا لما يتلوه مِنْ مَنٍّ وإذلال:

والمال حلو والذي يحيله

عندي مرا أنه يتلوه من[4]

ويبدو أن موقف الشيخ من التكسب بالشعر كان متأثرًا بالظروف المزرية التي أصبح المادحون يعيشون فيها في عصره، فنشأته في بيت فضل وعلم، وسرعة التأثر التي نماها فيه عماه، كانا يفرضان عليه أن يتعفف عن التكسب بشعره ولو كان سيجر الغنى والمال الوفير، أما وقد أصبح لا يجنى منه إلا الذل والهوان، فالأنفة منه كانت أجدر به من غيره، لأنه لم يكن مهيأ لأن يبتذل ماء وجهه بالسؤال.

---

(١)يتيمة الدهر: ١١٧/٢.

(٢) الكامل في التاريخ: ٣٢٢/٩.

(٣)ديوان مهيار: ٧٧/١.

(٤)نفسه: ٤٩/٤.

لكن ما يميز موقفه الرافض للتكسب أنه لم يكن سلوكًا فرديًّا ألزم به نفسه دون الآخرين، كما هو الشأن في رفضه للشعر بعد اعتزاله، ولكنه كان مذهبًا في المروءة دعا إليه كل الشعراء وحاسب على عدم التقيد به كل من عاشوا قبله منهم، ولذلك فإن دعوته صديقًا له شاعرًا اشتكى من بوار مديحه إلى الاكتفاء بالتكسب لدى الكرام دون اللئام، في قوله:

هــذا قــريــضٌ عــن الأمـــلاك مــحــتــجــبٌ

فــلا تــذلــه بــإكــثــارٍ عــلــى الــســوقِ

وانــهـض إلــى أرض قــومٍ صــوب أرضــهـم

ذوب الــلــجــين مــكــان الــوابــل الــغــدقِ

ودع أنــاسًــا إذا أجـــدوا عــلــى رجــلٍ

رنـــوا إلــيــه بــعــين المــغــضــب الحــنــقِ[1]

لم يكن إلا مواساة له ومساعدة له على التخلص من عناء اليأس بصرف أمله إلى ممدحين أجواد لم يعد لهم وجود في عصر الفتن إلا في الوهم، أما السلوك الذي كان يراه جديرًا به فهو ما حثه عليه بتذكيره أن الله وحده الرازق:

فــاطــلــب مــفــاتــيــح بــاب الـــرزق مــن مــلــكٍ

أعــطــاك مــفــتــاح بــاب الــســودد الــغــلــقِ[2]

لقد كان الشاعر في مرحلة انتسابه إلى الشعر يؤثر أن يهون على المتكسبين من أصدقائه وقع المذلة التي كانت تلحقهم في بلاط الممدوحين عوض تأنيبهم ولومهم على ابتذال ماء الوجه، كما يتبين من قوله يجيب شاعرًا زهد أحد الأمراء في مديحه:

وشـــعـــركَ لـــو مـــدحـــتَ بـــه الـــثـــريـــا

لــصــار لــهــا عــلــى الــشــمــس إفــتــخــارُ

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٧٧، ٦٨٢، ٦٨٣

(٢)نفسه / نفسه: ص ٦٧٩.

ولــــم تـلـفـظـك حـضـرتــه لــزهـدٍ
ولـــكـــن ضـــاق عـــن أســـد وجـــار
وأنـــت الـسـيـف إن تــعـدم حـلـيًّـا
فـلـم يـعـدم فـرنـدك والـغـرار
إلام تـكـلـف الـبـيـد الـمـطـايـا
بـعـزمٍ لا يـقـر لـه قـرار[1]

لكنه بعد تنكره للشعر، أصبح حريصًا على تذكيرالمتكسبين بصناعة الأدب بأنهم أهل صناعة مجفوة[2] و(أنهم والحرفة خلقًا توأمين، وإنما ينجح بعضهم في ذات الزُّمَيْن، ثم لا يلبث أن تزل قدمه ويتفرى بالقدر أدمه)[3]، والتصريح بأن الصبر (على القناعة أقبل من سوء الصناعة)[4]، وأن العفة من العيش تغني المجتهد عن البري والريش[5]، وأن المسألة في التافه إنباء عن اللب النافه[6].

ولم تكن الأموال التي كان بعض الممدوحين يتفضلون بها على الشعراء لتغير موقفه من التكسب بالشعر، فالإحسان في رأيه قلما ساعف به إنسان غيرَه إلا وهو يأمل عليه جزاء أكثر مما أعطى[7]. وليس كرم الرجل – في رأيه – إذا أضاف إلا لأمرين: (إما لثناء يكتسبه، وإما دفعا لمذمة تجدبه)[8]، لكنه لا ينكر وجود قوم (يكرمون بالطبع وينفعون العالم لغير نفع)[9].

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨١٠-٨١٣-٨١٥- ٨١٧.
(٢) رسالة الغفران: ص ٤١١.
(٣) نفسه: ص ٤١١.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٨٦.
(٥) رسالة الغفران: ص ٥٣٤.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٨٩.
(٧) نفسه: ص ١٢٩.
(٨) نفسه: ص ١٢٩.
(٩) نفسه: ص ١٢٩.

إن اهتمام الشيخ المتنوع بالتنظير للشعر وصوغ قوانينه يصاحبه حرص شديد على تشويه صورة الشاعرالمتكسب والحط من قيمته، ودعوة صريحة إلى نفض اليد من مودة كل من مدح فاقتدح ونسب ليتكسب[1]. ولم يجد لذم الأعشى الذي جعل المدح متجرًا أقبح وأكره من صورة الكلب النابح الذي (عشي فطاف الأحوية على العظام المنتبذة، وحرص على انتباث الأجداث المنفردة)[2].

وكان المشهد الذي صور فيه خيبة ابن القارح الأديب المتكسب ومهانته في موقف الحشر وهو يحاول أن يتملق خزنة الجنان بمدائحه[3] ليخلصوه من محنته، تشخيصًا فنيًّا فاضحًا لكل مظاهر الإذلال التي تختفي وراء المال الوفير الذي قد يجنيه بعض المادحين.

إن الحقيقة الثابتة التي كان الشيخ يذكر بها المتكسبين لتيئيسهم وتنفيرهم من طريقة ارتزاقهم، أن تذللهم والخيبة مقترنان، فالشاعر(قد ينظم الكلمة بعد الكلمة فيطيل فيها ويجيد، ثم لا يظفر من الملك بطائل)[4]، ويعمل الواحد من الشعراء فكره السنة أو الأشهر في الرجل قد أتاه الله الشرف والمال، فيرجع بالخيبة، وإن أعطي فعطاء زهيد[5]. وليس أشقى – في رأيه – من متكسب بأدبه يتقرب به إلى الرؤساء ويتذلل فيحتلب منهم در بكيء ويجهد أخلاف مصور[6].

وإذا كان خلو اللزوميات وباقي دواوين مرحلة العزلة من غرض المديح يبدو منسجمًا مع صرامة هذا الموقف الرافض للتكسب بالشعر، فإن ما يُشْكِلُ هو تعارضُ هذه الصرامة مع المدائح المتعددة التي يتضمنها سقط الزند. فغرض المديح في هذا الديوان يشغل حيزًا واسعًا يقارب ثلثه (٣٣ ٪)، وهي نسبة لم تبلغها الأغراض الأخرى،

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٩٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٢٩.

(٣) نفسه: ص ٢٤٩ – ٢٥٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٦٧. وانظر قوله في اللزوم: ٦٣٦/١: فأثن على الله تعط الثواب... وإلا فكم مادح لم يجز.

(٦) نفسه: ص ٢٩٣.

الأمر الذي جعل الدارسين يحارون أمام هذا التعارض فيختلفون في تفسيرالدلالة الحقيقية لركوبه هذا الغرض، وهو الذي بالغ في التنقيص من المادحين.

فقد ذهب بعضهم إلى أنه مال في أول حياته إلى التكسب بالشعر فنال بذلك مالًا جزيلًا ثم كره ذلك وقصرشعره على مراسلة نفر من إخوانه الأدباء، ورثاء أقاربه... والقول في الأغراض الوجدانية[١]. ويرد هذا التفسيرَ أن المصادر متفقة على أنه لم يكن من طلاب الرفد[٢] ولم يمدح لعطاء[٣]، وأنه لو فعل لكان نال دنيا ورياسة[٤]. ويبدو أن المؤرخين وجدوا في الأخبارالمتواترة عن سلوكه وسيرته، وفي ما حكاه الشاعر عن نفسه، ما جعلهم يجمعون على أنه لم يتكسب بشعره.

والنصوص التي يمكن أن يستدل بها على تعففه وعدم استسلامه للطمع كثيرة، لكن اعتبارها كلها دليلًا على عدم تكسبه يؤدي إلى الخلط بين ما كان منها ذا دلالة فنية مصدرها الأعراف الشعرية، وبين ما كان منها تصديقيًّا يصف فيه الشاعر حقيقة حاله. وأقصد بالنوع الأول جل السقطيات التي قالها يتغنى بسجاياه في سياق الفخرالصريح كقوله:

وإنـــــي لمـثـر يــا ابــن آخــر لـيـلـةٍ
وإن عــز مــال فـالـقـنـوع ثــــراءُ[٥]

أو قالها في سياق المديح نفسه محتنيًا حذو شعراء القصيدة البدوية الحضرية في بناء مقدمات بعض القصائد كلًّا أو بعضًا على الافتخار بالصبر على مصائب الدهر وبالقناعة والتعفف قبل التخلص إلى مقطع المديح، كقوله:

---

(١) انظر حكيم المعرة: ص ٢٤. وقد نقل نفس الرأي المقدسي في أمراء الشعر: ص ٣٩٢.
(٢) انظر مثلًا شرح التبريزي / شروح: ص ٢٥.
(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٧.
(٤) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٠.
(٥)س. ز / شروح: ص ٣٩٥.

أفَـــوقَ الـبـدر يـوضـع لـي مـهـادُ
أم الجـــوزاء تحـت يـدي وسـادُ
قـنـعـتُ فـخـلـت أن الـنـجـمَ دونـي
وسـيـان الـتـقـنُّـع والجـهـادُ
أأخـمـلُ والـنـبـاهـة فـيَّ لـفـظٌ
وافـتـر والـقـنـاعـةُ لـي عـتـاد
وألـقـى المـوتَ لـم تَـخِـدِ المطايا
بـحـاجـاتـي ولـم تجـف الجـيـاد
ولـو قـيـل: اسـألـوا شـرفًـا لـقـلـنـا
يـعـيـش لـنـا الأمـيـر ولا نـزاد[1]

ومثل هذا التباهي الشعري بفضائل النفس لا يعرف بحقيقة سلوكه لأنه كان وليد التمسك يالأعراف الفنية التي رسخها بعض شعراء عصره، أما أقواله التي تعرف بموقفه الحقيقي من التكسب بالشعر فهي التي تضمنتها سقطياته الأخيرة التي أرسلها من بغداد إلى قومه بالشام ينبئهم بأنه على العهد سالم وبأن وجهه لم يبتذل بسؤال[2]، وكذا رسالته إلى أهل المعرة وقصيدته إلى القاضي التنوخي، اللتان كتبهما وهو عائد من بغداد يؤكد فيهما أنه لم يرحل إليها استكثارًا من النشب[3] ولا رحل عنها طمعًا في أموال أمراء[4] البطائح، فما ورد في هذه الرسالة وفي القصيدتين لم يكن ترسلًا فنيًّا ولا شحذًا للقريحة الشعرية، ولكنه كان تعبيرًا صادقًا وتبرئة لمروءته من شبهة التكسب قبل إعلان بدء مرحلة العزلة والتأمل الأخلاقي.

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٧، ٢٨٨.

(٢) انظر قوله: أنبئكم أني على العهد سالم... ووجهي لما يبتذل بسؤال. س. ز / شروح: ص ١٢٠٥.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٨٣، وانظر تفصيل الكلام على ظروف رحلته إلى بغداد وخروجه منها في ما تقدم: القسم الثاني.

(٤) انظر قوله: رحلت لم آت قرواشًا أزاوله... ولا المهذب أبغي النيل تقويتا
والموت أحسن بالنفس التي ألفت... عز القناعة من أن تسأل القوتا. س. ز / شروح: ص ١٦٠٠،١٥٩٩.

أما النص الذي جعله الشيخ نفيًا صريحًا لهذه الشبهة، فقوله في خطبة السقط: (ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طالبًا للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السُّوس، فالحمد لله الذي ستر بغُفّةٍ من قوام العيش ورزق شُعبة من القناعة أوفت بي على جزيل الوفر)[1]، وهي عبارة حرص فيها على أن يؤكد لقارئ الديوان أن المدائح التي تضمنها لم تنشد أمام الممدوحين لأنها لم تنظم رغبة في أموالهم، ولكن ترويضًا للغريزة وشحذا للقريحة. ولم يخف البطليوسي شكه في ما قاله الشيخ وميله إلى رد بعض معانيه المادحة إلى التكسب الصراح وطلب الرفد، فقد فسر قول الشاعر في السقط:

ومـــن الـعـجـائـبِ أن يـسـيـر أمـلٌ
مـــدحًـــا ولـــم يـعـلـم بـهـا المـأمـولُ

بأنه أراد المدحة التي أرسلها إلى الممدوح ولم تصل إليه رغم شهرتها في الناس، ثم عقب بقوله: (وهذا الشعر مخالف لقوله في خطبة سقط الزند: ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طالبا للثواب)[2]. وشبهة التكسب مستفادة في رأيه من قول الشيخ: المأمول، أي الممدوح الذي ينتظر عطاؤه ويؤمل جوده، وبذلك فسرها في قوله مخاطبًا التنوخي:

أذاكـــر أنـــت عـصـرًا مـر عـنـدك لـي
فـلـيـس مـثـلـي بـنـاس تـلـك الـعـصـرا
أيـــام واصـلـتـنـي ودًّا وتـكـرمـةً
وبـالـقـطـيـعـة داري تـحـضـر الـنـهـرا
وصـفـت فـي الـــوارد المـأمـول تـهـنـئـةً
وجـــاء كـالـنـجـم أسـقـيـنـا بـه المـطـرا

---

(١) شروح: ص ١٠.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٧٨. وانظر البيت في نفس الصفحة.

فقد ذهب إلى أنه (يذكره بشعر كان مدح به بعض الأمراء يهنئه فيه بمقدمه فأحسن جائزته)[1]، بينما صرح الخوارزمي بأنه (عنى بتلك التهنئة قوله: «متى نزل السماك فحل مهدًا»)[2]. والمقصوده أن التنوخي كان ينتظر مولودًا مأمولًا، فلما أهل وهو ببغداد هنأه به بداليته: (متى نزل السماك فحل مهدًا)، ثم ذكره بهذه التهنئة في قصيدته الرائية التي أرسلها إليه وهو في طريق عودته إلى الشام.

والبيت الذي فسره البطليوسي بأنه إشارة إلى الجائزة التي نالها من الممدوح مبني على التقديم والتأخير، أي أنه عنى به: وحين جاء المولود المأمول كالنوء أسقينا به المطر، صغت فيه تهنئة. وهذا المعنى نفسه هو ما يفهم من شرح التبريزي للبيت[3]. ويبدو أن البطليوسي قد جعل شبهة التكسب مرجعه في تأويل كل الأبيات، حتى التي بعد غرضها عن المديح. فقوله متغزلًا:

تناعس البرقُ أي لا أستطيع سرى فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا

كأنه غارَ منا أن نصاحِبَهُ وخاف أن نتقاضاك المواعيدا

يفسره البطليوسي بأنه خطاب للممدوح[4] الذي أيأسه من رفده، بينما يذهب الخوارزمي إلى أنه يقصد حبيبته[5]. أما طه حسين فقد فهم من كلام الشيخ في خطبة السقط أنه تنبيه على أن ما نظمه من المدائح إنما كان لإتقان الصناعة من خلال التوجه بها إلى ممدوحين قد يكون بعضهم ممن وجد، لكن أكثرهم أشخاص خياليون مخترعون[6].

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٩٧. وانظر الأبيات في: ص ١٦٩٦ - ١٦٩٧.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٩٧.

(٣) انظر شرحه / شروح: ص ١٦٩٧، حيث قوله: (كأنه كان عند مولده مطر، فجعل ولادته كنوء النجم الذي يكون معه مطر). ويؤكد أن المقصود بالمأمول المولود قوله في الدالية: أهل بصوته فأهل شكرًا... به الأقوام فافتخر الندي. س. ز / شروح: ص ١٣٢٢.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٠٩٩. وانظر البيتين في: ص ١٠٩٨.

(٥)شرحه / شروح: ص ١١٠٠، حيث يقول: (يقول: إن البرق مع روائه وبهائه مولع بهذه الحبيبة...).

(٦) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٠ - ١٩١.

ولم يكن زهده في النشيد أمام الرؤساء استهانة بالنشيد نفسه، فقد كان يعده حلية تزين القصائد، ولكنه كان يخشى أن يحمل وقوفه أمام الممدوح على طلب الرفد[1]، ولذلك نجده يعتذر للممدوح في بعضها عن عدم إنشادها أمامه، بأنه قد وفر لها من التجويد ما جعلها في غنى عن زينة الإنشاد:

إذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم

فدونك مني كل حسناء عاطل

ومن كان يستدعي الجمال بحليةٍ

أضرَّ به فقد البرى والمراسل[2]

وتدل أشعاره على أنه كان ينيب عنه في الإنشاد من يحمل من أصدقائه مدائحه إلى الرؤساء، كما يتضح من ثنائه على أحد هؤلاء في قوله:

قائلها فاضلٌ وأفضل من

قائلها الألمعيُّ منشدها[3]

وكذا في عتابه لآخر على عدم إيصاله إحدى المدح إلى المخاطب بها:

حجبت فلم يرها الذي قيدت له

وغدت بآفاق البلاد تجولُ

ومن العجائبِ أن يسيِّر آملٌ

مدحًا ولم يعلم به المأمول

ما كان يركب غيرها لو أنه

عرض القريض عليه وهو خيول

---

(1) انظر التنوير: ٢/٢٣.

(2)س. ز / شروح: ص ١٠٨١، ١٠٨٢، وانظر التنوير: ٢/٢٣.

(3)س. ز / شروح: ص ٨٣٢.

وإذا نضت عن متنها برد الصبا

معشوقة فإلى الجفاء تؤول

شابت فجد بخضابها وابعث بها

عجلًا إليه فللخضاب نصول[1]

وإذا كانت هذه الأشعار تدل على أنه كان يأنف من إنشاد مدائحه أمام المدحين، فإن ما تدل عليه أيضًا أن ممدوحيه أو بعضهم كانوا حقيقيين لا خياليين كما ذكر طه حسين، فنفي هذا الأخير وجودهم يعود كما أوضحت إلى أنه فَهِمَ مما قاله الشيخ في خطبة السقط[2] أنه نَفْيٌ ضمني لوجود الممدوحين حقيقة وإن وُجدوا شعريًّا في المدحة.

وما يذهب إليه الناقد قد يرجحه أن الشيخ عند إعلان توبته من الشعر لم يجد ما يمنعه من أن يصرف ما وجد له من غلوعلق في ظاهره بآدميين خياليين إلى الذات الإلهية إذا احتملته صفاتها، أو إلى من يصلح له من المخلوقين وجدوا أم لم يخلقوا بعد، وأنه عند إعادة إخراج السقط لم يجد حرجًا في حذف بعض مقاطع المديح أو أبياته من سقطياته، ولا في الكناية عن الممدوح بأبي فلان في مثل قوله:

أبا فلانٍ دعاك اللهُ مقتدرًا

أخا المكارم وابن الصارم الخلسِ[3]

لأن الممدوح الذي سيغضب من ذلك لا يوجد إلا في المخيلة الشعرية. لكن أخباره وآثاره لا تخلو مما يدل على أن بعض الأشخاص الذين مدحهم حقيقيون، وأن ما كان يقصد إليه في خطبة الديوان نفي الغاية التكسبية عن مدائحه لا نفي وجود هؤلاء المدوحين أو التستر[4] على استجدائه أموال الميسورين بالشعر.

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٧٨، ٨٨١.

(٢) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠، حيث قوله: (ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طالبًا للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس).

(٣)س. ز / شروح: ص ٧١١.

(٤) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢.

إن التكسب بالشعر لدى الشيخ غيرُ المديح وإن اعتمد عليه، والأنفة من السؤال لا تلزم الشعراء بالزهد في الغرض نفسه إذا كان لا يجرهم إلى مذلة الاستجداء. ويتبين من تتبع أخباره أن الصداقات التي كانت تربطه بمعاصريه كانت متنوعة وكثيرة حتى في مرحلة العزلة، والقسم الأوفى من مدائحه كان كما سأبين مجاملة لأصدقائه من الشعراء والأدباء، وبعض هؤلاء كانوا يجمعون بين الرئاسة والاشتغال بالأدب، ومدحه لهم كان كما قال مدح مودة لا مدح طمع:

ولولا فرطُ حبك ما ازدهاني

إلى المدح الطريف ولا التلادِ[1]

والملاحظ أن مجاملته للرؤساء والحكام لم تكن مقصورة على مرحلة السقط، ولكنها امتدت إلى حياة العزلة، فغير قليل من مؤلفاته كان مقترنًا بأسماء بعض الرؤساء كما يتضح من قوله للأمير عزيز الدولة في آخر رسالة الصاهل والشاحج: (فاستعنت أفواه الحيوان ليدوم شكرها في كل أوان، وجهزت هذه الرسالة... وقد اتفق لها من المعاني ما إن كان حسنًا فما أنسبه إلا إلى إقبال السيد عزيز الدولة أعز الله نصره، وإن بَعَرَت الأعتدة وحملت الجداء، فقد صهل بهذا البيت فشهر أخو جدي وابن عتود، وإنما عنيت قول الوليد:

ولكَ السلامةُ والسلامُ فإنني

ماضٍ وهنَّ على علاك حبائس)[2]

لكنه كان حريصًا في مثل هذه المصنفات على تبرئة نفسه من تهمة الطمع، وعلى التلميح إلى كرهه أن يتصور (بصور أهل النظم المتكسبين الذين لم يترك سؤال الناس في وجههم قطرة من الحياء، ولا طول الطمع في نفوسهم أنفة من قبيح

(١)س. ز / شروح: ص ٣٢٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٩.

الأفعال)[1]، حرصه على تذكير أصحاب السلطان بأنه يجلهم لفهمهم وفطنتهم قبل عزهم وسلطانهم[2].

ويبدو من رسائله أن الرؤساء كانوا يرغبون في صداقته ويعملون على استقدامه إلى مجالسهم[3]، وأنه كان يكتفي ببعث مدائحه إليهم ووسم مؤلفاته بأسمائهم، عندما يجد فيهم ما يجعلهم أهلًا للمودة والإجلال كالسبق إلى الصنيع، وشرف الأصل، والاشتغال بالأدب، أما المتغلبون من الساسة فقد كان يتجنب مخاطبتهم ويزهد في صداقتهم، إلا أن يحث على ذلك أو يلزم به فيذعن اتقاء لشرهم ويعتذر عن زهده في مخاطبتهم بأعذار ترضي غرورهم وتجعله بمنأى عن تهمة التقصير، كقوله لبعض أولي الأمر متظاهرًا بأنه سكت عن التهنئة إعظامًا لمن خوطب لا تهاونًا: (والتهنئة يجب أن تقع بين الأكفاء لا على مقدار المقة والصفاء ... وإذا جاءت التهنئة من غير نظير فإنها تعتقد من المحاظير ... وأما أقراني فأولئك حملة عصي يجلسون بالمكان القصي، فإن أخطأت ذلك فقرني ضل بن ضل أو هيُّ بن بَيٍّ، وكلاهما ليس بشي... وليس بخاف عني أن سكوتي هو المتجر... وقد كنت قد عزمت على الإمساك حتى أشار بالقول وليها أبو فلان وهو ممن يوثق بعقله ودينه... فإن كنت أسأت الأدب في المكاتبة فهو في الغلط شريك)[4].

ومثل هذا الاضطرار إلى مسالمة الحكام ومهادنتهم، يجعلنا نعتقد أن مبالغته في ذم التكسب بالشعر وتنزيه نفسه عن أن يكون من طلاب الرفد، لم تكن استجابة لفضيلة العفة والقناعة فحسب ولكنها كانت دفعًا ضمنيًّا لتهمة الغنى اتقاء لشر حكام عصره الذين كانوا لقلة الأموال في أيديهم لا يترددون في مصادرة أموال كل من تبدو عليه علامة اليسار، حتى كره الأغنياء مظاهر النعمة وتخفوا بين العامة، وضرب المثل

---

(١) الصاهل الشاحج: ص ٢١٩.

(٢) نفسه: ص ٨٦

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٩٢، حيث يجيب أبا نصر صدقة بن يوسف الفلاحي لما استدناه إلى حضرة الأمير عزيز الدولة، معتذرا بعجزه ومرضه عن تخلفه عن خدمة الأمير.

(٤) رسالة الهناء: ص ٧٣ – ١٢٥.

بحمق (من اتهم بمال فاعتقد أن ما ذاع من الخبر يأتيه بجمال، فسره قول الجهلة: إنه لحلف يسار، والذهب في يمينه واليسار، فطلب منه بعض السلاطين أن يحمل إليه جملة وافرة، فصادف كذوبة زافرة، وضربه كي يقر، وقتل في العقوبة ولم يعط البر)[١].

وكان المداحون في عصره من بين من كانوا يتهمون بكنز الأموال، وخبر مهيار الديلمي مع الإمبراطور جلال الدولة معروف[٢]. ولذا نجد الشيخ يذم صناعة الأدب ويهنئ الناجين من مخاطرها وهو يقول على لسان إبليس لابن القارح الذي كان يتباهى بتقريب الملوك له لأدبه: (بئس الصناعة إنها تهب غفة من العيش، لا يتسع بها العيال، وإنها لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك، فهنيئًا لك إذ نجوت)[٣]. ويتضح من أقواله أنه كان لاشتغاله بالشعر في أول حياته يتهم بالغنى[٤] وينسب إلى الثراء، وظل يظن به ذلك في عزلته حتى أصبح لخشيته على نفسه من طمع الحكام في ما يظن به من يسر، يحرص في مؤلفاته على تذكير القراء بأنه ليس من ذوي اليسار، كما يتبين من مثل قوله يشرح أحد أبيات اللزوم[٥]: (وقد أُلِحَّ على مؤلف لزوم ما يلزم في سؤال على هذا السر فقال: معناه أني من أول العمر إلى آخره يظن بي الثراء واليسر لما أعانيه من التقنع والاستغناء عن الناس، حتى دخلت جملة من ذكر في قوله تعالى: [يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف])[٦]، والواضح من آثاره أن الخوف من عواقب تهمة الغنى ظل يملأ نفسه إلى آخر حياته، فقد بدا حريصًا على أن يقول في مقدمة آخر ما ألفه من الكتب: (ويحسبني نفر ذا يسار وإن قضيت الزمن بالاعتسار، وأقل ما يلحقني من ذلك أن يلتمس مني الضعيف فعال الغني، فإذا ظهرت المَعْجَزَة وصفني بلئيم دني)[٧].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٩١ – ٣٩٢.

(٢) انظر ديوان مهيار: ١٩٤/٣، حيث يستعطف الشاعر الملك البويهي جلال الدولة الذي سجنه ليجبره على الاعتراف بمال اتهم بملكه. وانظر المنتظم: ٩٤/٨، حيث خبر سجنه.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٠٩.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) قوله: ولدي سر ليس يمكن ذكره... يخفى على البصراء وهو نهار. اللزوم: ٤٦٥/١.

(٦) زجر النابح: ص ٩٤، وانظر سورة البقرة / الآية: ٢٧٢. وانظر قوله في اللزوم: ٢٣/٢: ما تريدون لا مال تيسر لي... فيستماح..

(٧) ضوء السقط: ورقة ١ ب / تحقيق: ص ١.

وإذا كان هذا الحرص على نفي تهمة الغنى يعد احتماء صريحًا من خطر الهلاك، فإن مبالغته في ذم التكسب بالشعر والأدب وتنزيه مدائحه عن أن تكون سؤالاً به، تعد في جانب منها نفيًا ضمنيًّا لهذه التهمة التي جرتها عليه هذه المدائح. إن سقطياته المادحة لم تكن طلبا للثواب والرفد كما قال في خطبة الديوان ولكنها كانت سلوكًا اجتماعيًّا صرفًا فرضه عليه شكر أصدقائه ومجاملتهم واحتراسه من أذى الحكام الذين كانوا يرغبون في مديحه ملحين، وهذا ما أكده ابن العديم عندما ذكر أنه لم يمدح (إلا اليسير من الناس في صدر عمره قبل انقطاعه عن الناس، وكان ذلك في معارضة تقع بينه وبين رجل كبير فاضل.. أو أن يكون ذلك لرجل من أهله من تنوخ.. أو لملك مطاع أو وزير معظم، ولم يمدحهم لعطاء ولا نائل)[1].

وقد ذهب المؤرخ إلى أنه (لم يقبل هدية ولا صلة من شريف ولا وضيع)[2]، وهو خبر يؤكده أنه لم يكن يقبل أن يكافأ على مديحه، لكننا نجد في أشعاره ما يفيد أنه كان يتبادل وأصدقاءه والمقربين إليه الهدايا تفضلًا وابتداء[3] وإن كان لفظ الهدية لا يعني دائمًا المال، كما يتبين من شكره صديقًا له على هدية لم تكن في حقيقتها إلا كتابًا أرسله إليه هذا الصديق:

قـد أتـتـنـي هـديـةٌ مـنـك بـالأمــ
ـــس فـقـابـلـتـهـا بـحـسـن الـقـبـولِ
غـيـر أن الـسـمـاعَ فـي الـكـتـب وقـفٌ
وانـتـقـال الـوقـوف غـيـرُ جـمـيـلِ[4]

ويبدو أن قسمًا من مدائحه كان شكرًا صادقًا لبعض الممدوحين على ما يتفضلون به عليه من هدايا لم يكن يطلبها، وقد كان يعتقد أن (حسب اللسان تقريظ

---

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٧.
(٢) نفسه / نفسه: ص ٥٧٧.
(٣) انظر س. ز / شروح: ص ١١٥٥ – ١١٥٧.
(٤)نفسه/ نفسه: ص ٢٠٢٩.

المنعم والجنان مقة المتفضل المكرم)[1]، ومديح الشكر لا يلام صاحبه كما لا يلام من عشق الثناء فأنعم فجعله دينا في عنق الشاعر، والثناء للندى خير ثمن[2]: (وغير ملوم من عشق الثناء لأنه أحسن حبيب مزور، وأبقى منفس منخور. وأوفاك مثن ما أسديت، وجزاك معترف الذي أوليت)[3].

٢ - **بين مسالك التجويد والمزالق الفنية**: كان من أهم نتائج هذا التكامل بين عشق الثناء والشكر وبين الرغبة في الرياضة وامتحان السوس، أن الشيخ لم يكتف بالإجادة في ما أنجزه من مديح، ولكنه تعدى ذلك إلى أن ظل حتى في مرحلة تطليقه للشعر يعرف بالدقائق والنكت التي لا يستغني عاشقو المديح المنوه بالفضائل من الشعراء عن معرفتها، وهي دقائق لا يحيط بها إلا من خبر المديح عند العرب وتتبع التحولات التي لحقت بعض معانيه في تاريخه الطويل، فجعلت بعض ما كان منها نادرا يروج وبعض ما كان منها محمودا يعاب فيهجر، فالبحتري مبالغة في المدح يشبه ممدوحه بالتنين، و(التنين قليل التردد في أشعار العرب، وإنما يوجد في الأخبار المتقدمة الموجودة مع أهل الكتب السالفة)[4].

ولم تزل العرب عند المدح تشبه السيد بالفنيق وغيره من الأشياء التي لا يرضى الرجل أن يشبه بها كاليعسوب والعير، ثم صار العامة في عصرالشيخ (يعيبون على الشعراء هذا النمط ويقولون: جعل الممدوح كالحمار)[5]. لكن ما لاحظه أنهم هم أنفسهم: (يقولون للبلد إذا كان فيه قوم يوصفون بالشهامة والمضاء: في هذه الناحية رتوت، يعنون المدح، والرتوت ذكورالخنازير)[6].

---

(١) رسائله / عطية: ص ٥٩.
(٢) انظر قول مهيار: جزاء ما أسلف من صالحة... إن الثناء للندى خير ثمن. ديوانه: ٦٤/٤.
(٣) رسائله / عطية: ص ٥٨.
(٤) عبث الوليد: ص ٣٧.
(٥) نفسه: ص ١٠٥.
(٦) نفسه: ص ١٠٥.

إن جودة المدح لا تقوم فحسب على مراكمة النعوت الخلقية والأوصاف التي جرى العرف الشعري على المدح بها، باعتبارها المعاني الأركان في هذا الفن، ولكن في حسن المجيء بها نوعًا وكمًّا، واختيار المناسب منها، والبعد بها عما لا فائدة في المدح به، وعما يلتبس بالذم والهجاء، بل وفي النقل اللطيف للمعاني الهاجية نفسها إلى حقل الثناء لتصبح مديحًا، فضلًا عن عذوبة اللغة الشعرية التي تحمل هذه النعوت والمعاني.

فالمدوحون يختلفون[1] من حيث طبقاتهم في الارتفاع والاتضاع وضروب الصناعات التي ينتسبون إليها، والشاعرمطالب بأن يختار من المعاني المادحة ما يليق بكل صنف من أصناف الناس، إذ لا يليق كل نوع من الشعر بكل ممدوح[2] كالحلي لا تناسب أنواعه المختلفة كل موضع من البدن:

فرتب النظم ترتيبَ الحليِّ على

شخصِ الجلي بلا طيشٍ ولا خرقِ

الحجل للرجل والتاج المنيف لما

فوق الحجاج وعقد الدر للعنق[3]

وكما يطالب الشيخ المدوح بالاحتراس عند البناء النوعي للمعاني المادحة، يحذره من الإخلال بكمها زيادة أو نقصانًا، فالمديح لديه فن لا يتأتى التجويد فيه إلا إذا غلا الشاعر في وصف المدوح ونسب إليه ما يعد بمقياس العقل أكاذيب ومبالغات مفرطة، ولا يضر هذه الأوصاف أن تكون مناقضة للحقيقة. فالحجاج كان قليل الغيرة، ورغم ذلك كان (يمدح فيوصف بأنه غيور كما يوصف المدوح بالكرم وإن كان بخيلًا)[4]. لكنه ينصح الشعراء بأن يتجنبوا الإفراط في الوصف عندما

(١) انظر نقد الشعر: ص ٨٨.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٨٢.

(٣)س. ز / شروح: ص ٦٨١.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/ ٣٣٠.

يكون الممدوح ملكًا عظيمًا يفوق أقرانه وتكون فضائله سجايا مشهورة لا تفتقر إلى من يعرف بها، فلا يخرجوا عن الايجاز[1]، إذ (الإطناب في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب، وترك البيان لما ظهر أجدر وأوجب)[2]، فإن لم يفعلوا عد ذلك هجاء خفيًّا وتشكيكًا في صحة ما يصفه الناس به[3].

أما إذا كان المادح من صغار أهل الصناعة فالأجدر به ألا يؤهل نفسه لخطاب من ليس له بأهل فيعد من أصحاب السفه والجهل[4]. ومثل هذا في الإخلال المدح بما لا فائدة فيه أو بما يستوي فيه كل الناس. فالرجل قد يوصف بأنه صلت الجبين، والجبين الصلت لغة الذي لا شعر عليه، لكن المقصود به في المديح أنه شبيه بالسيف الصلت في بريقه، (ولولا ذلك لم يكن للمدح به فائدة لأن الجبين لم تجر العادة بأن ينبت شعرًا)[5]. وقد وصف أبو تمام ممدوحه بأنه ذلول الركائب، ولا مدح له إذا كانت ناقته ذلولًا (إذ كان الخسيس من الناس قد يتفق له ذلك)[6].

وأولى من ذلك بالاجتناب ما يحتمل أن يؤول بأنه ذم خفي يسب به الممدوح، كتشبيهه بالثقلين أي الإنس والجن في قول أبي الطيب المشهور[7]، فهذا (من اللفظ الذي اصطلحت عليه الشعراء، وإنما يريدون التشبيه بالفضلاء دون غيرهم، لأن الرجل إذا شبه بالعالم أو بالخليقة أجمعين فقد جعل مشبهًا بالسفلة وذوي العاهات، لأن البشر تقل فيه الفضلاء)[8]، أو كنعته بالحر، لأنه مديح يومئ إلى الرق وإن سلبًا فيوهم أن المقصود: «ليس عبدًا». وأقبح من ذلك ما كان الأصل في استعماله الذم

---

(١) رسالة الهناء: ص ٧٧.

(٢) رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٣) انظر قول الشاعر: كل امرئ مدح امرءًا لنواله... وأطال فيه فقد أطال هجاءه
لو لم يقدر فيه بعد المستقى ... عند الورود لما أطال رشاءه. ديوان ابن الرومي: ١/١١١.

(٤) انظر رسالة الهناء: ص ٧٧.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٤٧.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٥.

(٧) قوله: أنى يكون أبا البرية آدم... وأبوك والثقلان أنت محمد. ديوانه: ٢/٦٢.

(٨) اللامع العزيزي / الموضح: ص ٢٦٨.

كقول أبي تمام في ممدوحه: (... عقيم الوعد منتاج الوعيد)، فقد (جعله عقيم الوعد ولا وعد هناك، إذ كان يستعمل في الخير، ولو كان هناك وعد لكان البيت ذما للممدوح، لأن الرجل يعاب بإخلاف الوعد... وقد دل كلامه في ما بعد على أنه وعدهم ثم أخلفهم على سبيل المكر، وليس ذلك بحسن في المدح)[١].

لكن الشيخ يشير في مؤلف آخر إلى أن بعض معاني الذم قد تدخل في المديح إذا جعل الشاعر الممدوح يقصد إليها وهو عاقل، ويتظاهر بها في أفعال الخير والفضيلة، وذلك كأن ينسبه إلى السفه والتهور بجعله (يكلف نفسه من الندى والشجاعة ما يضر لأنه يتلف ما له ويخاطر بنفسه)[٢]، أو وصفه بالتباله، وهو (خلة يمدح بها الرجل إذا وصف بالكرم)[٣].

ولا يكتفي الشيخ بالتحذير من مزلات بناء المعاني المادحة ولكنه يحذر أيضًا من الإخلال بعذوبة اللغة التي تحمل هذه المعاني، لأن نفور السمع من الأبنية اللغوية الخاثرة، يجعل الأوصاف المادحة وإن أحكم بناؤها ضعيفة التأثير، ولذلك نجده يحكم على مدائح الرجاز بأنها كلام لا يصلح للثناء ولا يفضل عن الهناء، لأنهم كانوا يصكون مسامع الممتدح بالجندل، وإنما يطرب إلى المندل[٤].

ومثل هذه الخبرة النقدية بمسالك التجويد والتقصير في صناعة المديح، تجعلنا نعتقد أن دارس مدائحه يكون ملزمًا بأن يستبعد كل التأويلات المحتملة قبل أن يحكم على ما قد يبدو له منها معيبًا بأنه كذلك. ومما عابه البطليوسي عليه قوله:

إلام وفيم تنقلنا ركابٌ

وتأمل أن يكون لنا أوانُ

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٧. وانظر بيت الطائي في نفس الصفحة.

(٢) عبث الوليد: ص ١٣٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٢، حيث ينقل قول الشاعر مادحًا: تخال فيه إذا جاورته بلها... عن ماله وهو وافي العقل والورع.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣٧٧.

فـنـجـزيـهـا عـلـى الحـسـنـى وأهـــلٌ

لمـــا ظـــنـــت خـــلائـــقـــك الحـــســـانُ

فقد ذهب الشارح إلى أن (هذا من الشعر المعيب عند نقاد الكلام، لأنه أضمر اسم الممدوح ولم يصرح به فصار الشعر مبهمًا لا يعلم في من قيل. ومثل هذا الشعر لا يستحسنه من مدح به ولا يهش إليه، وخير الشعر ما كان موسومًا باسم من قيل فيه حتى لا تكون فيه شركة لغيره مدحًا كان أو هجوًا)[1]. وهو مصيب في ما ذهب إليه، فالممدوحون كانوا يغضبون من الشاعر الذي يخص غيرهم بأجود مما يقوله فيهم[2]، أو يمدحوهم بشعر كان قد مدح به من سواهم[3].

إلا أن الشيخ كان أحذق من أن يقع في مثل هذه العيوب، فعبارة «أبي فلان» التي عابها عليه البطليوسي ليست استعمالاً أصليًّا في الديوان حتى يعد تقصيرًا، ولكنها تعمية قصد بها الشيخ وهو يملي السقط في مرحلة العزلة إلى محو اسم الممدوح الذي قيلت فيه القصيدة، ندما على مدح البشر أو خوفًا من الرئيس الذي حل محل الممدوح في الحكم، أو لغاية أدبية تعليمية، أو لذلك كله. ويرجح الاحتمال الأخير أن إضمار اسم المخاطب إبهامًا للكلام يطرد في مصنفاته الأخرى أيضًا، كقوله مهنئًا في رسالة له: (... حتى أشار بالقول وليهما أبو فلان....)[4]، وقوله في رسالة أخرى إلى صديق له: (ولم أكتب في أمرأبي فلان إلا متشكرًا...)[5].

والملاحظ أن إضمار الأسماء في مصنفاته ليس مقصورًا على الأشخاص ولكن على الشهور والتواريخ أيضًا، كقوله في رسالة إلى رجل كان قد طلب من الشيخ

---

(١) شرحه / شروح: ص ١٨٠. وانظر البيتين في: س. ز / شروح: ص ١٧٩.

(٢) انظر الشعر والشعراء: ٢/ ٨٦٤.

(٣) انظر ديوان مهيار: ٢/١١٦، حيث يعتذر الشاعر للممدوح ويستعطفه خوفًا من العقاب بعدما نقل الواشون إليه أن ما مدح به تقدم في ممدوح آخر. ومما قاله: لم تكن صدقت بأول مدح... ضاق وقت عن ملكه فاستعيرا.

والقوافي عني عبيد منيبًا ... ت فكن لي بالصفح ربا غفورا.

(٤) رسالة الهناء: ص ١٢٥.

(٥) رسائله / عطية: ص ٦١.

أن ينوب عنه في اقتضاء دين له: (كتبت مستهل شهر كذا عرفك الله يمن دعجه وغرره ومظلمه وأزهره.. وما ألوت في اقتضاء فلان بهنيدة عددًا...)[١]، ويتضح من تنوع طبقات المضمرة أسماؤهم في هذه الرسائل، أنه لم يكن يسلك هذا المسلك في مخاطبته للممدوحين والحكام فحسب، ولكن في كل مخاطباته، وهو ما يجعلنا نرجح أن غايته الأولى من ذلك كانت طمس الوجه التاريخي الاجتماعي لآثاره أثناء إملائها على تلامذته، حتى يصبح وجودها - لما تتضمنه من علم وأدب - ذا دلالة أدبية علمية صريحة تتجاوز التاريخ والأشخاص.

ويقوي هذا التفسير أنه لم يكن يضمر الأسماء عند ما تكون متعلقة بشيوخ العلم والأدب، كقوله في رسالة له: (ولو قبل سيدي الشيخ أبو الحسن نصح المشفق لم يطل به عن زيارة حلب انقطاع، ولكن لا رأي لمن لا يطاع. وأنا وفلان نُهدي إلى حضرة سيدي الشيخ...)[٢]. وأيا كانت الغاية من هذا الإضمار فإنه يظل بعيدًا عن أن يعد تقصيرًا كما توهم البطليوسي، فرغم أن الشيخ نفسه عد الكناية بفلان نوعًا من الاستصغار:

ويكنى باسمه عن كل مجدٍ
وكل اسمٍ كنايته فلانُ[٣]

نجده يعلل إضمار أسامي ممدوحيه بقوله:

وإن كنت ما سميتهم فنباهة
كفتني فيهم أن أعرفهم باسم[٤]

ويبدو أن الشارح كان يتتبع مثل هذا الإضمار المبهِم لشخص الممدوح لينبه عليه، فمن شعر الشيخ في المدح قوله:

(١) رسائله / عطية: ص ٦٦.
(٢) نفسه / نفسه: ص ٨٨.
(٣)س. ز / شروح: ص ٢٢٠.
(٤)نفسه - نفسه: ص ٩٥٨.

فــــإن أنـــكـــرتمـــوه بــــأرض مـصــرٍ

فـــأوصـــافـــي لــــه مــعــكــم مــثـــالُ

أغـــــر تـــطـــول أعـــنـــاق المـطـــايـــا

إلـــيـــه إذا تـــقـــاصـــرت الـــظـــلال[1]

والبيت الأول في رأي البطليوسي يكاد يكون معيبًا لقصور المدح فيه، والبيت الثاني هو ما وفى الغرض وأزال اللبس والمعترض، و(لولا هذا البيت لكان المدح ناقصًا ولم يعدم عائبًا وغامِصًا، لأن السيد إنما يوصف بأنه معروف غير مجهول)[2]. إن خبرة الشيخ بأساليب تجويد المديح لا تظهر في تحذير الشعراء من التقصير الخفي الذي يبعدهم عن هذه الأساليب ولكنها تظهر أيضا في دعوته الضمنية النقاد إلى أن يتمثلوا عند تأويل المعاني المادحة أجود الأوجه التي يحتملها الثناء، ولو أدى ذلك إلى التصرف في الأبنية اللغوية المثبتة في النسخ.

فالمداح في قول البحتري: (يتغول المداح أدنى سعيه...)[3] كان في النسخة (بالرفع، وله معنى يبعد، والأجود أن يكون «المداح» نصبًا، والدليل على ذلك قوله في البيت الذي بعده: «فالدهر يبدع بالقوافي أهلها»... وهذا من قولهم أبدع بالرجل إذا انقطعت راحلته عن السير، فإن ما يريد أن مكارمه تغلب المداح...)[4]. ومثل ذلك لديه «فلم تخدجه» في بيت لأبي تمام[5]، فالأجود فيه («فلم تحدجه» بالحاء من الحدج وهو مركب من مراكب النساء، ويكون قوله: «لقاح» من قولهم «حي لقاح» إذا لم يدينوا للملك ولم يصبهم سباء في الجاهلية، وهذا أشبه بالمدح من أن يروى بالخاء ويؤخذ من خداج المولود، ويكون اللقاح من لقحت الأنثى لقاحًا)[6].

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٧٢ - ١٦٧٣.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٧٥.

(٣) قوله: يتغول المداح أن سعيه... بمكارم مثل النجوم مثول. ديوانه: ١٦٦١/٣.

(٤) عبث الوليد: ص ١٧٤.

(٥) قوله: لقاح فلم تخدجه بالضيم منة... ولا نال أنفًا منه بالذل نائل. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٢٦/٣.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢٦/٣.

وقد تكون اللفظة المثبتة واحدة في عين القارئ، إلا أن الشيخ يحذر المنشد من التساهل في الأداء لأن التنغيم يغير المعنى أحيانًا، وتغييره قد يفسد الغرض، وذلك كما يتبين من مثل قول البحتري:

وأيـــة نـعـمـى سـاقـهـا الـلـهُ نـحـوهـا

فـكـان لـك اسـتـئـنـافـهـا واقـتـبـالـهـا

ف (أية هاهنا في معنى التعجب كما تقول إذا جاء الغيث: أي نعمة. ولا يجوز أن يكون هاهنا على معنى الاستفهام، لأن الغرض يفسد بذلك)[1].

إن بناء المعنى لدى الشيخ حذق يغذيه الحس الشعري والخبرة النقدية، وإذا كان الانتساب إلى الشعر في مرحلة السقط قد سمح له بأن يبرهن على هذا الحذق، فإن سكوته عن قول الشعر في مرحلة العزلة لم يمنعه من أن يقترح بعض القراءات الشعرية الخاصة به لمديح غيره من الشعراء الحذاق رغم أنها لم تخطر ببالهم. فأبو تمام يقول:

واجـــد بـالـخـلـيـل مـــن بـــرحـــاء الـشـ

ـــوق وجـــــدان غـــيـــره بـالـحـبـيـبِ

والشيخ يعلم أن الطائي أراد هاهنا بالخليل الصديق، وعنى بالحبيب المعشوق، لأنه كان يمت إلى هذا الرجل بصداقة، لكنه رغم علمه بذلك يقول: (وإن عنى بالخليل الفقير فهو أبلغ في المدح، ولكنني أظنه أراد الأول، وكلا المعنيين حسن)[2].

٣ - **مقاصد المديح في شعر أبي العلاء:** الحديث عن مقاصد هذا الفن في شعر الشيخ حديث ضمني عن مقاصد سقطياته المادحة، ففاعلية هذا الغرض في متنه الشعري ظلت محصورة [3] في ديوانه الأول، ويتبين من تتبع هذه السقطيات أن مديحه ينقسم من حيث مقاصده وغاياته إلى الأقسام المتمايزة الآتية:

---

(١) عبث الوليد: ص ١٦٦.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٢٣.

(٣) إلا مقطوعة لزومية واحدة مدح فيها الرسول (ص) مدحًا دينيًّا لا فنيًّا. انظر اللزوم: ٢/٣٢٢.

أ - **المديح المبهم**: والمقصود به سقطية واحدة من سقطياته لا نعلم أقيلت في المدح ابتداء، أم للشكر أو التهنئة كباقي مدائحه، وهي نونيته:

لعل نواها أن تريع شطونها

وأن تتجلى عن شموس دجونها[1]

ويبدو من النسيب الذي استهلها به أنها مدحة مطولة مجودة، كما يبدو من تخلصه إلى المدح في قوله:

وقد حلفت أن تسأل الشمس حاجةً

وإن سألتك اليسرَ برَّت يمينها

ملقي نواصي الخيل كل مرشةٍ

من الطعن لا يرجو البقاء طعينها[2]

أنه قالها في أحد الأمراء الفرسان، لكن ما تضمنته من مديح صريح في صورتها التي وصلت عليها إلينا، لا يخرج عن هذين البيتين، فالأبيات الإحدى عشرة اللاحقة مخصصة كلها لوصف ذرع الممدوح، وهو ما يجعلنا نرجح أنها من القصائد التي أسقط الشاعر بعض معانيها المادحة في مرحلة العزلة. وينبئ تفردها بين مدائحه بأنها كانت في أصلها من المديح الذي قاله ابتداء اتقاء لشر بعض الحكام.

ب - **مديح المجاملة**: ويشغل الحيز الأكبر من سقطياته المادحة وتمثله القصائد الخمس عشرة التي نظمها مجاملة لبعض الممدحين في مناسبات خاصة. وقد جاءت كلها للتهنئة إلا قصيدة واحدة قالها يدعو للممدوح بالشفاء من مرض أصابه، كما يستنشف من قوله فيها:

ولو قيل اسألوا شرفًا قلنا

يعيش لنا الأمير ولا نزادُ

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٨٩.

(٢)نفسه / نفسه: ص ٨٩٧، ٨٩٨.

شـكـــا فـتـشـكَّـت الـدنـيـــا ومـــــادت

بـأهـلـيـهـا الــغـــوائـــر والــنـــجـــاد

وأرعــــــدت الـقـنـــا زمـــعًـــا وخــوفًـــا

لـــذلـــك والمـــهـــنـــدة الحـــــداد

وكـــيـــف يـــقـــرُّ قـــلـــب فـــي ضـلــوع

وقـــــد رجـــفـــت لـعـلـتـه الــبــــلاد[1]

وقد تنوعت القصائد الأربع عشرة الأخرى بتنوع المناسبات التي قيلت فيها، فبعضها جاء للتهنئة بحلول العيد[2] أو بالزفاف[3] أو بازدياد مولود، وبعضها كان تهنئة بالعودة من السفر[4] أو الشفاء من المرض[5]، بينما كان نصفها تنويها بفضيلة الشجاعة من خلال التهنئة بالنصر[6] على الأعداء والقضاء على الفتن، وهي نسبة لها دلالتها في عصر عم فيه الجبن وسكن الخوف النفوس ففر الفرسان من وجه الروم، وحولوا سيوفهم نحو المستضعفين العزل يسفكون دماءهم.

ج - **مديح التزكية والاستعانة**: وتمثله قصيدتان: دالية أرسلها إلى أحد الأمراء يزكي فيها كاتبًا من كتابه طلب منه أن يصف للأمير ما شاهده من الوفاء والإخلاص لسيده، وأناب عنه الكاتب نفسه في إنشادها أمامه ومنها:

قـــائـــلـــهـــا فــــاضـــلٌ وأفـــضـــل مــن

قـــائـــلـــهـــا الألمـــعـــيُّ مـنـشـدهـــا

---

(1) س. ز/ شروح: ص ٢٨٨ - ٢٩٠.

(2) انظر قوله: أعن وخد القلاص كشفت حالًا... ومن عند الظلام طلبت مالا. س. ز / شروح: ص ٢٥.

(3) انظر قوله: ابق في نعمة بقاء الدهور ... نافذ الأمر في جميع الأمور. س. ز / ش: ص ٢٢٤، وانظر: ص ٨٦٧، ٨٤٤.

(4) انظر قوله: ياساهر البرق أيقظ راقد السمر ... لعل بالجزع أعوانًا على السهر. س. ز / شروح: ص ١١٤.

(5) انظر قوله: عظيم لعمري أن يلم عظيم... بآل علي والأنام سليم . س. ز / شروح: ص ٦٦٣.

(6) انظر: س. ز / شروح: ص ١٧٢، ٣٢٧، ٣٥٠، ٦٠٢، ٦١٨، ٧٢٩، ١٠٦٧.

كــاتــبــك المــــزدهـــي بمـنـطـقـه

صــهــوة حــتــى يــخـــرَّ جـلـمـدهـا

أســهــب فـــي وصــفــه عـــلاك لـنـا

حــتــى خـشـيـنـا الـنـفـوسَ تـعـبـدهـا

زف عـــروسًـــا حــلـيـهـا كـلـم

تــنــجــده تـــــارة ويــنــجــدهـــا

قـــاضـيـــة حــقـــه لـــديـــك ومـــا

يـنـسـب إلا إلـــيـــك ســـوددهــــا[1]

وعينيته التي أرسلها إلى الأسفراييني ببغداد يستعين به على تخليص سفينته، وهي استعانة حقيقية حرص فيها الشيخ على تجنب تحذلق المادحين، هو تنبيه الفقيه على أنه لم يقصده رغبة في المال. وقد اكتفى في القصيدة كلها ببيتين مادحين هما كل ما حظي بهما المستغاث به من صريح المدح، وأقصد قوله[2]:

إلـــى الـرئـيـس الـــذي إسـفـار طلـعـتـه

في حـنـدس الـخـطـب سـاع بـالـهـدى شاعي

وقوله:

كـــأن كـــل جــــوابٍ أنـــت ذاكـــره

شـنـف يـنـاط بـــأذن الـسـامـع الـواعـي

د - **مديح الشكر:** كان الشيخ - كما أوضحت - يعد الجميل كيفما كان نوعه دينًا لا يفي به إلا الشكر:

ولا خـيـر فـي مـن لـيـس يـبـسـط شـكـرهُ

عـلـى الـقـل إن الـخـيـر نـاقـتـه بـسـطُ[3]

(١)س. ز / شروح: ص ٨٣٢، ٨٣٥.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٤٢ و٧٥٨.

(٣)نفسه/ نفسه: ص ١٦٥٥.

وتأتي قصائد الشكر العشر في ديوانه في الرتبة الثانية بعد التهاني، وتشغل باقي حيز المديح بعدها، لكن ما يلاحظ فيها أنها نوع من المديح الإخواني البعيد عن شكر المتكسبين، فالباعث على نظمها كما يتضح من معانيها، المودة والحرص على إظهار ارتياحه إلى تفضل أصدقائه عليه بالمراسلات الشعرية وغيرها:

ألبستني حلل القريض ووشيهُ

متفضلًا فرفلت في أثوابهِ[1]

والمدح بالشعر إذا كان لغير طمع يعد لديه من خير الهدايا، كما يتبين من قوله للأسفراييني:

إن الهدايا كراماتٌ لآخذها

إن كن لسن لإسراف وأطماعِ

ولا هدية عندي غير ما حملت

عن المسيب أرواح لقعقاع[2]

وعندما يمدحه شاعر مثله يرى ذلك جميلًا لابد أن يكافئ عنه بنظيره فيجيب ناسبًا الفضل إلى البادئ لأنه الأكرم:

وقد كافأت عن شعرٍ بشعرٍ

ولكن حاز من بدأ الجميلا[3]

ويبدو أن التهادي بالشعر كان يستهويه كثيرًا، فمن بين قصائده الشاكرة العشر كان ثمان منها جوابًا عن أشعار مدح بها[4]، ولذلك بدت بعض هذه المدائح معارضة صريحة في الوزن والقافية للمديح الذي خوطب به كقوله في لاميته:

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ٧٢٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٥٨ و٧٥٩.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٣٩٩.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٢٣٧، ٤٢٥، ٤٧٣، ٦٧٣، ٧١٥، ٨١٠، ١١٥٠، ١٣٦٩.

كفى بشحوب أوجهنا دليلا
على إزماعنا عنك الرحيلا[1]

أما المدحتان الأخريان فقد جاءت أولاهما شكرًا لشطرنجي على كتاب أهداه إليه[2]، بينما كانت الثانية شكرًا موجزًا لكاتب حسن الخط على رسالة أرسلها إليه[3].

٤ - **حقول المعاني المادحة في سقطياته:** كان من بين ما نجم عن تنوع المقاصد في مدائحه أن المعاني التي بنيت عليها هذه المدائح كانت تتنوع تبعًا لتنوع المناسبات واختلاف طبقات الممدوحين الذين خاطبهم، ومراعاة المقام من مسالك التجويد التي نبه عليها النقاد في حديثهم عن نعوت المعاني المادحة لأن الإخلال بما يقتضيه المقام يكون تقصيرًا مخلًّا بالجودة، وقد يصبح شبيهًا بالهجاء الخفي.

وتظهر مراعاة الشيخ لمناسبة المديح واضحة في مختلف تهانيئه، ففي قصائد التهنئة بزواج الممدوح نجده يحرص على أن يتخلل مقاطع المديح مقطع خاص بالمناسبة يجعل فيه العروس بحسبها نعمة حلت بقصره وشمسًا غطت على غلمانه البدور فطردتها ثم اختفت في بحرغيرته وجوده:

كنت موسى وافتك بنت شعيبٍ
غير أن ليس فيكما من فقيرِ
لم يكن قصرك المنيف ليستنـ
ـزل إلا على بنات القصورِ[4]

---

(١) قالها يجيب ابن فورجة عن لاميته: ألا باتت تجانبني عناني... وتسألني بعرصتها مقيلا. انظر: س. ز / شروح: ص ١٣٦٩.

(٢) انظر قوله: قد أتتني هدية منك بالأمـ... س فقابلتها بحسن القبول. نفسه/ نفسه: ص ٢٠٢٩.

(٣) أولها: أقول لهم وقد وافى كتاب... تخال سطوره درًّا نظيما. انظر: نفسه/ نفسه: ص ٢٠٣١.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٢٢٧ - ٢٢٩.

رحـلــت مــن فـنـائـه شـهـب الـغـلـ

ـمـان خــوفًــا مــن ضـــوء فـجـرٍ مـنـيـر

أنـت شـمـسُ الـضـحـى فـمـنـك يـفـيـد الـصُّـ

ـبـح مـــا فـيـه مـــن ضـيـــاءٍ ونـــور

وقد تكون العروس أعرابية من غير بنات القصور فيكتفي الشيخ بالإشارة إلى بأس قومها وغيرتهم، والتلميح الخفي إلى حسنها متنكبًا التفصيل:

مـا ربَّــة الـغـيـل أخــت الـظـبـي فــزتَ بـهـا

بـل ربـة الـغـيـل أخــت الـضـيـغـم الـشـرسِ

مــن مـعـشـرٍ لا يـخـاف الـجــارُ بـأسـهـم

غـشـوا صــروف الـلـيـالـي بــرد مـبـتـئـس

وصـاحـبـوهـا بـــأعـــراض جـواهـرهـا

كـجـوهـر الــبــدر لا يـدنـو مــن الـدنـس

كـأنـمـا الــضــرب يـفـري مــن كـلـومـهـم

أكـبـاد ســربٍ رعــين الـنـور فـي الـكُـنـس[1]

وفي التهنئة بالعيد تأتي الخاتمة لتذكر بأن الإسهاب في التنويه بفضائل الممدوح ليس إلا ابتهاجًا بحلول اليوم السعيد:

وأنـــــــت أجــــل مـــــن عـــيـــد تــهـنـا

بــــعــــونـتـــه فـــهـــنـــيـــت الجــــــــــلالا[2]

ومـــــر بــــفـــراق شـيـمـتـهـا الـلـيـالـي

تجــبــك إلـــــى إرادتـــــــك امـــتـــثـــالا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٠٤ – ٧٠٦.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١١٢.

ومثل العيد في الإسعاد يوم عودة الممدوح من السفر، بل إنه العيد الحقيقي يغيب بغياب الممدوح ولا تحل إلا بعودته من سفره، ولو كلفه ذلك التأخر عن تاريخه الفلكي:

لولا قدومكَ قبل النحر أخره
إلى قدومك أهل النفع والضرر
سافرت عنًّا فظل الناس كلهم
يراقبون إياب العيد من سفر
لو غبت شهرك موصولًا بتابعه
وأبت لانتقل الأضحى إلى صفر
ولا تزل لك أزمان ممتعةٌ
بالآل والحال والعلياء والعمر[1]

أما النصر على الأعداء فقد كان أنسب الأحداث للتغني بفضيلة الشجاعة وجعل التهنئة والمدح بناء واحدًا إلا أن اقترانها بالانتصار الفعلي على الخصوم في معارك لم تكن شراستها تخفى عن الشيخ، كان يفتح أمام معاني المديح حقلًا آخر يبنيه على التعريض بأعداء الممدوح المنهزمين:

أطاعك هذا الخلق خوفًا ورغبة
فوا عجبًا من تغلب ابنة وائلِ
أكان لها في غير عدنان نسبةٌ
فتأمل أن تعصيك دون القبائل
بدوسر جاورت الفرات مكرمًا
كأنك نجم في علو المنازل[2]

والمتنصرون متكافئون في فضيلة النصر، لكن المجد يكون لمن يبلغ منهم أبعد غايات التسلط ويغزو أقصى البلدان:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٩ – ١٧٠.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٠٧١ – ١٠٧٢

ولـــم أر خـــيـــلاً مــثــلــهــا عــربــيــةً

تــنــيــل عـــــدوا أو تـــصـــون نمـــارا

أشـــد عــلــى مـــن حــاربــتــه تــســلــطًــا

وأبــعــد مــنــهــا فـــي الـــبـــلاد مـــغـــارا[1]

ويبدو أن التهنئة بازدياد مولود كانت لدى الشيخ وباقي الشعراء حقلًا خصبًا تتسابق إليه المعاني المادحة قبل أن تستدعى. فالمولود الذي يأتي ليكمل بناء بيت العز والكرم الذي وضع الأب والأجداد دعائمه، هو سيف أبيه الذي يرتعد الأعداء من مخايله وهو صبي، ويذوقون مرارة بطشه حين يخلف أباه المكتهل في صون الدمار فيخلد مجده. ولذلك لم يكتف بتهنئة الأب به ولكنه دعا له بأن يرزق بفتيان آخرين يكونون نبالًا في كنانته ورماحًا تحمي قبة العلياء:

هــنــيــئًــا والـــهـــنـــاء لـــنـــا جــمــيــعًــا

يــقــيــنًـــا لا يـــظـــن ولا يـــخـــالُ

بمـــنـــتـــظـــر مـــراقـــبـــة الـــســـواري

يـــهـــش لـــبـــرقـــهـــا عـــصـــب نـــهـــال

عـــلـــى آســـــان آبـــــاءٍ كـــــرامٍ

لـــهـــم عـــن كـــل مـــكـــرمـــةٍ نـــضـــال

بـــأن الـــلـــه قـــد أعـــطـــاك ســيــفًــا

عـــــدوك مــــن مـــخـــايـــلـــه يـــهـــال

حـــســـام لا الـــذبـــاب لـــه قـــريـــن

ولا درجـــــت بـــصـــفـــحـــتـــه الـــنـــمـــال

وقـــــد ســـمـــاه ســـيـــده عـــلـــيًّـــا

وذلـــــك مـــن عـــلـــو الـــقـــدر فـــال

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٣٩.

وأن تعطوا خلودًا في سعود

كما خلدت على الأرض الجبال[1]

وإسهابه في تمجيد المولود دليل على أنه كان يحس بأن الممدوح يلتذ لذلك أكثرمن التذاذه بما يقال فيه هو نفسه، فالمولود حياة ثانية له. والإبلال من المرض نعمة أخرى يمن بها الله على عباده، ولعلها أحب النعم إليهم بعد الحياة، ولذلك يجعل الشيخ التهنئة بها فاتحة المدحة، لأن فضيلة الجود والشجاعة والعقل التي يشتهي المدوحون أن ينعتوا بها، تغيب كلها إذا غابت الصحة، وليس أقهر لغرور الممدوح من الأمراض والعلل، ومن ثم كان تغلبه عليها بشفائه منها أول ما يجب أن يستهل به الثناء قبل التذكير بأن السقم يلحق البدر فيصير هلالًا سقيمًا ثم يستعيد تمامه:

عظيمٌ لعمري أن يلم عظيم

بآل عليٍّ والأنام سليمُ

ولكنهم أهل الحفائظ والعل

فهم لملمات الزمان خصوم

فإن بات منها فيهم وعك علةٍ

ففيها جراحٌ منهم وكلوم

هنيئًا لأهل العصر بُرْءُ محمدٍ

وإن كان منهم جاهل وعليم[2]

وكما روعيت المناسبة روعيت طبقة الممدوح ونسبه وصناعته، فاختير لكل مخاطب ما يليق به من الثناء. فالشيخ في مدحه لمن شرف بنسبه العلوي، يعود إلى السيرة النبوية وأخبار الصحابة ليستقي منها معاني تلبس فيها القيم الاجتماعية لباسًا دينيًّا

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٦٩ و١٦٨٠.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ٦٦٣ – ٦٦٤.

لا يمكن أن يحظى به أي عظيم آخر إذا لم يكن من آل البيت، وليس أشرف للممدوح من أن ينسب إلى خير البرية ﷺ، فيدعى بابن أحمد أو ابن محمد أو ابن الرسول:

ومعرفة ابن أحمد آمنتني
فما أخشى الحقيب ولا النطيحا

إذا استبقت خيول المجد يومًا
جرين بوارحًا وجرى سنيحا

فيا ابن محمد والمجد رزقٌ
بقدرك سدت لا قدر أتيحا

إليك ابن الرسول حثثن جدًّا
ولم يحذين من عجل سريحا[1]

لكن حمل اسم الرسول ﷺ وشرفه – لدى الشيخ – يجب ألا ينفصل عن فضيلتين ملازمتين له وإلا قصر صاحبه، وهما: شجاعة المجاهدين وبيان الفصحاء، وممدوحه الشريف بعيد عن شبهة التقصيرهذه لأن شجاعة قائد غزوة بدر تجري في دمائه:

يا ابن مستعرض الصفوف ببدرٍ
ومبيد الجموع من غطفانِ

أنت كالشمس في الضياء وإن جا
وزت كيوان في علو المكان

وافق اسم ابن أحمدٍ اسم رسول الـ
ـله لما توافق الفرضان

وسجايا محمدٍ أعجزت في الـ
ـوصف لطف الأفكار والأذهان

(١)س. ز / شروح: ص ٢٥٧ – ٢٦٠.

شـرفـوا بـالـشـراف والـسـمـر عـيدا
ن إذا لـم يـزن بـالـخـرصـانِ
وإذا الأرض وهـي غـبـراءُ صـارت
مـن دم الـطـعـنِ وردة كـالـدهـانِ
أقـبـلـوا حـامـلـي الجـداول فـي الأغـ
ـمـاد مـسـتـلـئـمـين بـالـغـدران[1]

وبيانه ﷺ يحكيه لسانه:

يـا ابـن الـذي بـلـسـانـه وبـيـانـه
هـدي الأنـام ونـزل الـتـنـزيـلُ
عـن فـضـلـه نـطـق الـكـتـابُ وبـشـرت
بـقـدومـه الـتـوراة والإنـجـيـل
لـولا انـقـطـاع الـوحـي بـعـد مـحـمـدٍ
قـلـنـا مـحـمـد مـن أبـيـه بـديـل
هـو مـثـلـه فـي الـفـضـل إلا أنـه
لـم يـأتـه بـرسـالـةٍ جـبـريـل[2]

ويبدو أن الشيخ لصراحة عروبته وانتسابه إلى منهب التبادي الشعري كان ينفر من العجمة والأعاجم والتغني بمجدهم، ولا نجد في مدحه لهم إلا قطعتين: رائية من عشرة أبيات يقول في أولها مستصغرًا مجد العرب بقياسه إلى الفرس:

لـتـذكـر قـضـاعـة أيـامـهـا
وتـزه بـأمـلاكـهـا حـمـيـر

---

(١)س. ز / شروح: ص ٤٤٣ و٤٥٤.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ٨٦٨-٨٧٣.

فعامل كسرى على قرية ... من الطف سيدها المنذر[1]

فهذه الأبيات (إنما أنشأها في رجل من العجم ليس له في العرب أصل، ولذلك يذكرولاية العجم على العرب إبانة لشرفهم)[2]، وإذا كان التقليل من شأن العرب يعتبر مستغربًا فنيًّا في عصر أصبح فيه الأعاجم أنفسهم يفتخرون بانتسابهم الشعري إلى القبائل العربية[3]، فإن ارتباط نظم هذه القطعة بمرحلة الصبا يفسر إقدامه على ذلك، كما أقدم مهيار شريكه في المذهب الشعري على التغني بأصله الفارسي قبل أن يعدل عن ذلك في أشعاره اللاحقة[4].

وتمجيده الأصل الأعجمي في هذه القطعة محصور في هذين البيتين، وما نرجحه أنها كانت تضم معاني أخرى في تمجيدهم أسقطها الشيخ عند إملائه الديوان. أما القطعة الثانية فلامية أجاب بها الأديب الفارسي ابن فورجة عن قصيدة له وهي تعد من بين آخر ما نظمه من السقطيات قبل سكوته عن قول الشعر، ولذا نجد مدحه له بأصله الفارسي لا يتجاوز التلميح في قوله في بيت وحيد:

سقاك الله أبلج فارسيًّا ... أبت أنوار سؤدده الأفولا

وينحو الشيخ عند مخاطبة الشعراء وأهل الأدب نفس المنحى في انتقاء المعاني المادحة وتخصيصها، وليس يليق بهؤلاء إلا التنويه بتبريزهم في صناعتهم وتفوقهم على أقرانهم فيها، إلا أن يجمع الواحد منهم بين فضل الأدب والشرف والرئاسة فيمدح بذلك كله[5]. والمدح بقوة البيان فرع للمدح بفضيلة حصافة العقل، وهو الغالب

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٠٨٧-١٠٨٨.

(٢) التنوير: ٢/ ٢٤.

(٣) انظر ما تقدم: ٢/٦٥، وانظر قول مهيار: نسيبة إما إلى هاشم الـ... قريض أو مخزومه تنتمي ما ضرها والعرب أبياتها... آباؤها مني الأب الأعجمي. ديوانه: ٣/٢١٧.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ص٢٣٣.

(٥) س. ز / شروح: ص ٢٣٧، ٤٢٥، ١٠٦٧.

في مدح كل من نسب إلى العلم من الرؤساء، لكنه يكون في الشعراء، ألطف وأظرف لقلة ما نجده من هذا الفن في هذه الطبقة التي تعودت أن تمدح ولا تُمدح، ومن هذا الطريف قول الشيخ يجيب عن شعر مدح به:

ولو سمعت كلامك بزل شول
لعاد هدير بازلها فحيحا
وذلك أن شعرك طال شعري
فما نلت النسيبَ ولا المديحا
شققت البحرَ من أدبٍ وفهمٍ
وغرق فكرك الفكر الطموحا
لعبت بسحرنا والشعر سحرٌ
فتبنا منه توبتنا النصوحا[1]

ولعل من بين ما يستطرف في مثل هذه المعاني دلالاتها التي تجعلها قابلة لأن تنقل إلى حقل الخطابات النقدية الصريحة، فالشيخ في مدحه للشاعرأبي الخطاب الجبلي[2] يصدرعن آداب المجاملة التي يفرضها الشكر، لكن هذه المجاملة لا تخلو مما يمكن أن يعد تحليلًا نقديًّا مقصودًا لشعر مادحه:

وأرى أبا الخطاب نال من الحِجَا
حظًّا زواه الدهر عن خطابهِ
لا يطلبن كلامه متشبه
فالدر ممتنع على طلابه
أثنى وخاف من ارتحال ثنائه
عني فقيد لفظه بكتابه

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٧٢-٢٧٦.

(٢) انظر معجم البلدان: رسم «جبل».

كلم كنظم العقد يحسن تحته
معناه حسن الماء تحت حبابه
ردت لطافته وحدة نهنه
وحش اللغات أوانسًا بخطابه
والنحل يجني المر من نور الربا
فيصير شهدًا في طريق رضابه[1]

فالخصيصة الأسلوبية لشعر الممدوح التي تستشف من تلميح الشيخ إلى جزالة البناء ولينه وعذوبة انسجامه، هي نفسها السلاسة التي يشير إليها الخوارزمي في قوله واصفًا لشعر الجَبُّلي عن خبرة به: (كان من أهل الأدب طويل النفس مليح النظم يصرفه كما يشاء، كأن شعره غرف من الماء الزلال لسلاسته، وكان عندي بسمرقند ديوان شعره، وعلق بحفظي من قصيدة له:....)[2].

وكالحذق بالشعر – لدى الشيخ – الحذق بما سواه من الصناعات، وقد يكون ذلك كل ما يجده جديرًا بأن ينوه به عندما يكون ملزمًا بالشكر والمجاملة، كما يتبين من قطعتين قصيرتين اكتفى في الأولى بشكر صديق له شطرنجي على ما أهداه إليه بقوله حاصرًا المديح في التنويه ببراعته في اللعب:

قل لترب الآداب في كل فنٍّ
وحليف الندى وحرب العنولِ
قد أتتني هدية منك بالأمـ
ـس فقابلتها بحسن القبول[3]

واكتفى في الثانية بجعل تصوير براعة صديقه الكاتب في الخط كل مديحه، رغم أن عاهته كانت تحول دون تمثلها:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧١٧-٧٢٠.
(٢) شرحه / شروح: ص ٧١٧.
(٣)س-ز / شروح: ص ٢٠٢٨-٢٠٢٩، وأنظر بقية الأبيات فيما تقدم: القسم الثاني..

أقـــول لـــهـم وقـــد وافـــى كـتـابٌ
تـــخـــال ســـطـــوره درًّا نـظـيـمـا
تـــنـــاول مـــن لـطـافـتـه نـهـــارًا
فـفـــرق فـــوقـــه لـيـــلًا بـهـيـمـا[1]

أما الأمراء والرؤساء فإن حياة الفروسية التي كانوا يعيشونها في عصر ملأت فيه الشام الفتن، جعلت الشجاعة أحب معاني المديح إلى نفوسهم وأرضاها لغرورهم، وجعلت الشيخ يتعمد في بعض التهاني أن يتجاوز النسيب إلى جعل تمجيد الممدوح الشجاع أول ما تستهل به القصيدة، إذ لا مكان للغواني في حياة من يتخذ السيف سبيله إلى المكارم:

أدنـــى الـــفـــوارس مـــن يـغـيـر لمـغـنـمٍ
فـاجـعـل مـغـارك لـلـمـكـارم تـكـرمِ
وتـــوقَّ أمـــر الـغـانـيـات فـإنـه
أمـــرٌ إذا خـالـفـتـه لـم تـنـدم
أنـا أقـدم الخـلان فـارض نـصـيـحـتـي
إن الـفـضـيـلـةَ لـلـحـسـام الأقـدم
والحـق بـتـبـاع الأمـيـر فـكـن لـهـم
تـبـعًـا لـتـصـبـح بـالمحـل الأعـظـم
واسـتـزر بـالـبـيـض الحـسـان ولا يـكـن
لـك غـيـر هـمـة صـارم أو لـهـذم
المـتـقـي بـالخـيـل كـل عـظـيـمـةٍ
والمـسـتـبـيـح بـهـن كـل عـرمـرم[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٣١.
(٢) انظر نقد الشعر: ص ٦٩، ٧٢.

وإذا كان المدح بهذه الفضيلة يفسر اعتماد الحكام على سيوفهم وغلبة الحروب على حياتهم، فإن ورودها في تهانئه لا يعود إلى الحرص على مراعاة ما يغلب على الممدوح في حياته ونشاطه فحسب، ولكنه يعود أيضًا إلى أنها من الفضائل الخلقية الأصلية التي تتفرع[1] عنها كثير من الفضائل التي كان الشعراء يبنون عليها المديح في مختلف العصور، ولعل المدح بالجود والكرم في الموروث الشعري يفوق من حيث الكثرة المدح بالشجاعة والإقدام لأنه الفضيلة التي تغري الشعراء وتحفز شاعريتهم فيسلكون إليها مختلف أساليب التجويد ويتنافسون في بناء الصور المجسدة لها، وما بناه الشيخ من المعاني المادحة بالجود لا يخرج عن هذا العرف الفني، كما يتبين من قوله:

إذا أطلعت كفاك عارض عسجدٍ
على سائل لم ترضيا برهامِهِ

غمامان مبيضان منذ براهما
لنا الله لم نحفل بسود غمامه

كأنك حوض المزن طأطأ نفسه
إلى ورده حتى ارتوى من سجامه

كأنك در البحر أصبح طافيًا
على الماء فاعتام الورى من تؤامه

كأنك ركن البيت أعطي قدرة
فسار إلى زواره لاستلامه

أفدت جزيل المال لما استفدته
وحكمت فيه الدهر قبل احتكامه

ولو نال ذو القرنين ما نلت من غنى
بنى السد من ذوب النضار وسامه

---

(١) نقد الشعر: ص ٦٩، ٧٢.

وهــل يــذخــر الــضــرغــام قــوتًــا لــيــومــه

إذا ادخـــر الــنــمــل الــطــعــام لــعــامــه[1]

ويقرن أحيانًا الجود بالشجاعة في تصوير طريف فيصبح خلق الممدوح مركبًا من الفضيلتين:

إذا ضــربــت خــيــامــك فــي مــكــانٍ

فــذلــك حــيــث يــلــتــقــط الجــمــانُ

كــلا كــفــيــك فـــي ســلــمٍ وحـــربٍ

يــكــون الخـــوف مــنــهــا والأمـــان

فــلــيــس بــشــاغــل الــيــمــنــى حــســامُ

ولــيــس بــشــاغــل الــيــســرى عــنــان[2]

وقد تجتمع الفضائل كلها فيه فيصبح بجوده وحزمه وحلمه وصبره وشجاعته للإنسان الكامل الذي تجسدت فيه كل المثل الأخلاقية:

ولــلــحــســن الــحــســنــى فــإن جــاد غــيــره

فــذلــك فــعــل لــيــس بــالمــتــعــمــدِ

وقـــد يــجــتــدى فــضــل الــغــمــام وإنمــا

مــن الــبــحــر فــيــمــا يــزعــم الــنــاس يجــتــدي

فــيــا أحــلــم الـــســادات مــن غــيــر ذلــةٍ

ويـــا أجـــود الأجـــواد مــن غــيــر مــوعــد

وطــئــت صـــروف الــدهــر وطـــأة ثــائــرٍ

فــأتــلــفــت مــنــهــا نــفــس مــا لــم تــصــفــد

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ٣٢٧.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ٢١٥ و٢١٦

وعـلـمـتـه مـنـك الـتـأني فـانـثـنى

إذا رام أمـــرًا رامـــه بـتـأيـد

ولـــولاك لـم يـسـلـم أفَـامـيَـةَ الـردى

وقـد أبـصـرت مـن مـثـلـهـا مـصـرع الـردي

فـأنـقـذت مـنـهـا مـعـقـلاً هـضـبـاتـه

تـلـفـع مـن نـسـج الـسـحـاب وتـرتـدي

بـأخـضـر مـثـل الـبـحـر لـيـس اخـضـراره

مـن المـاء لـكـن مـن حـديـد مـسـرد[1]

لكن ما يلاحظه الدارس عند مقارنة نسبة استثمارالفضائل وتوزيعها في مدائحه أنه يخالف الشعراء المتقدمين وشعراء القصيدة المتبادية على الخصوص في التنويه بجود الممدوح وسخائه، ففضيلة الكرم والجود لا تشغل فيها إلا حيزًا صغيرًا بالقياس إلى الشجاعة التي تعتبر الفضيلة الغالبة فيها، وهي ظاهرة تجعله يخالف جل الشعراء المادحين، ويتميز من الشعراء الذين كانوا يشاركونه في الانتساب إلى مذهب التبادي الشعري. ويبدو من تتبع طريقة بناء معانيه المادحة أنه كان يسكت عامدًا عن ذكر فضيلة الجود، فإذا تعرض لها اكتفى بالإشارة المقتضبة إليها في مقطع قصير[2] قد يجمع فيه بينها وبين الشجاعة، أو يتحول فيه عجلًا إلى ذكر شجاعة الممدوح:

ســتــرجــع عــنــك وهـــي أعـــز إبـــل

إذا إبـــل أضـــر بـــهـــا امـــتـــهـــان

لـــهـــا فـــرح فـــويـــق الأرض أرض

ومـــن تـحـــت الـــلـجـــين لـــهـــا لجـــان

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ٣٥٢ و٢١٦.

(٢) نفسه.

تـــرى مـــا نـــالـــت الأضـــيـــاف نـــزرًا

ولـــو مـلـئـت مـــن الـــذهـــب الجـفـــانُ

ويـطـلـب مـنـك مـــا هـــو فـيـك طـبـعٌ

ومـــطـــلـــوبٌ مـــن الـلـسـن الـبـيـان

ومُمـــتـــحـــنٍ لـــقـــائك وهـــو مـــوتٌ

وهـــل يـنـبـي عـــن المـــوت امـتـحـان[1]

وإذا نحن استثنينا المعاني التي نوه فيها بفصاحة الشعراء الذين مدحهم ونوه بشاعريتهم تظل الشجاعة الفضيلة التي اختارها دون غيرها لتكون الوجه الدلالي لمديحه. قد يبدو هذا العدول عن الجود إلى الشجاعة مجرد ميل فني إلى معنى دون آخر، لكن وضع هذا العدول في سياق التحولات التي مر منها فكره الأدبي، يكشف عن أنه كان متأثرًا بمؤثرات ثقافية تتجاوز الفعل الشعري إلى ما هو نفسي أخلاقي واجتماعي سياسي. لقد كان الشيخ في مرحلة الانتساب إلى الشعر نفسها يعتقد بأن المسوغ الوحيد لفن المديح هو الحب والمودة:

ولـــولا فـــرطُ حـبـك مـــا ازدهـــانـــي

إلـــى المـــدح الـطـريـف ولا الـتـلاد[2]

أما التكسب به طمعا في المال فقد عده سلوكًا مذلًّا للنفس مخلًّا بالمروءة، وإذ كان المدح بالجود والسخاء هو الأسلوب الذي يعبد به الشاعر طريق الاستجداء[3]، فإن ابتعاد الشيخ عنه كان تلميحًا ضمنيًّا للمخاطب بأنه لا يستجديه، ودليلًا على أن غايته من المديح ليست التكسب ولا حثه على أن يكون سمحًا كريمًا. وخلافًا لشبهة «نل السؤال» التي قد يجرها المدح بالجود على الشاعر الغني بقناعته، يبدو المدح

---

(١) انظر مثلًا: س. ز / شروح ص ١٨٤ - ١٨٦.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٣٢٤.

(٣) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم، وانظر القصيدة عند مهيار الديلمي: ص٨٢ و١٥٧.

بالشجاعة حثًّا على الفضيلة التي كان الشيخ يراها الأولى بأن يتحلى بها الحكام في عصره قبل السعي إلى التحلي بما سواها من السجايا والشيم. فقد نشأ الشاعر الضرير وهو يسمع عن أخبار جيوش النصارى التي كانت تنتهك أعراض المسلمين في بلاد الشام وتستبيح أعراضهم وتغتصب أراضيهم، وعن الجبن الذي كان يملأ النفوس - رعية وحكامًا - فيثلم سيوفهم ويوهمهم بأن الفرار[1] والتراجع أحلى وألذ من مرارة الثبات والإقدام، وأن محالفة النصارى ضد إخوانهم في الدين أبقى على النفس من محاربتهم. والمعرة لاحقة بكل مسلم يرضى بذل الفرار أو مهانة الخنوع وإن مدح جوده وفصاحته، وأجدر المسلمين بالثناء والمدح - لديه - فارس يجاهد بسيفه حاميًا أعراض المسلمين:

وأقسم لو غضبت على ثبيرٍ

لأزمع عن محلته إرتحالا

فإن عشقت صوارمك الهوادي

فما عدمت بمن تهوى اتصالا

حفظت المسلمين وقد توالت

سحائب تحمل النوب الثقالا

وصنت عيالهم إذ كل عينٍ

تعد سواد ناظرها عيالا[2]

ومخلصًا أراضيهم من طغيان الكفر:

فأنقذت منها معقلاً هضباته

تلفع من نسج السحاب وترتدي

---

(١) انظر سخريته اللاذعة في الصاهل والشاحج من مختلف طبقات الأمة الإسلامية وهي تصاب بالهلع وتحتمي بالفرار لمجرد أن شاع الخبر غير اليقين بأن رئيس الروم سيغزو بلادهم بعد عدة شهور.

(٢)س. ز / شروح: ص ٩٤و ١١٠.

بـأخـضـر مـثـل الـبـحـر اخـضـراره
مـن المـاء لـكـن مـن حـديـدٍ مـسـردِ

كـأن الأنـوق الخـرس فـوق غـبـاره
طـوالـع شـيـبٍ فـي مـفـارق أسـود[1]

وهذه الشيمة النبيلة لا تكتسب بعد قوة الايمان إلا بفضيلة واحدة هي الشجاعة، وليس يحق الفخر إلا إذا كان تباهيًا بها:

دع الـيـراعَ لـقـومٍ يـفـخـرون بـه
وبـالـطـوال الـرديـنـيـات فـافـتـخـرِ

فـهـن أقـلامـك الـلاتـي إذا كـتـبـت
مـجـدًا أتـت بـمـداد مـن دم هـدر[2]

وقد قاده تمجيده لهذه الفضيلة وحثه الممدوحين على التحلي بها إلى أن جعل إحدى سقطياته المطولة مقطعًا مادحًا وحيد المعنى لم يخرج فيه عن التنويه بشجاعة الممدوح وهو يستهل القصيدة[3] بقوله في أول بيت:

أدنـى الـفـوارس مـن يـغـيـر لمـغـنـمٍ
فـاجـعـل مـغـارك لـلـمـكـارم تـكـرمِ

ويختمها بقوله في البيت الواحد والثلاثين:

حـتـى تـركـن المـاء لـيـس بـطـاهـرٍ
والـتـرب لـيـس يـحـل لـلـمـتـيـمـمِ

إلا أن إعجابه بهذه الفضيلة التي تعد شرطًا في وجود الفارس المقدام لم يمنعه - كما يتضح من مطلع هذه القصيدة - من أن يبدي رفضه الضمني لها واحتقاره

---

(١)س. ز / شروح: ص ٣٦١ و٣٦٤.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٥٦

(٣) انظر على التوالي في: نفسه/ نفسه: ص ٣٢٧ و٣٤٩.

لصاحبها إذا كانت ستقوده إلى الظلم والغصب وسفك الدماء، لأن الوضاعة لا يمحوها الإقدام إذا كان الفارس يغير طمعًا في الغنيمة لا سعيًا وراء مكرمة، والجهاد ضد النصارى غاية المكارم. ولذلك نجده عندما يعود إلى النظم المجود في آخر حياته مخصصًا ديوانًا بأكمله لهذا المعنى الذي كان قد تعلق به في مدائح السقط، يؤثر ألا يشخص الشجاعة من خلال السيف الذي قد يكون للظلم وقتل النفوس بغير حق، ولكن من خلال الدرع فقط، لأنها لا تتخذ إلا حماية للنفس والعرض، ولم يكن الشيخ يطلب من الشجاع مكرمة أبعد من الجهاد حماية لأعراض المسلمين.

٥ - **شخصية أبي العلاء في مدائحه:** لعل أبا العلاء كان من بين الشعراء القلة الذين يمكن أن تعد أشعارهم وثيقة تستشف منها بعض ملامح شخصياتهم وطباعهم، كرفض مهانة التكسب والزهد في أموال الممدوحين، ورغم ذلك لا يستطيع أي دارس للشعر العباسي أن يزعم أنه قادر على أن يتعرف كل جوانب الشخصية الإنسانية للشاعر اعتمادًا على أشعاره.

فعالم الكتابة الشعرية في عصرالصناعة المكتسبة عالم مفتعل يتحرك فيه الشاعر بشخصية فنية ثانية غريبة كلًّا أو بعضًا عن الشخصية الإنسانية الحقيقية ومعاييرها الاجتماعية الأخلاقية، وكل ما يستطيعه الدارس معرفة ملامح الشخصية الفنية التي تتجلى شعريًّا فتلبس صاحبها لباسًا لا يبدو منه إلا وجه الشاعر المستعارُ، لذا نكتفي في تعرضنا لشخصية أبي العلاء بالوقوف عند وجهها الفني كما تجلى في فن المديح الذي كان الشيخ يعده أكثر الأغراض دلالة على حذق الشاعر في صناعته وخبرته بأساليب تجويدها. ويتجلى اشتغال هذا الوجه في مدائحه من خلال مظهرين متمايزين: نظري يتعلق بالشاعر نفسه، وعملي يتعلق بمنجزه.

أ - **الشخصية الفنية النظرية:** والمقصود بها الشخصية المفاخرة التي يصبح الشاعر بها، في المدحة ندًّا للممدوح بل ومتعاليًا عليه بما يتباهى به في القصيدة من

فضائل ومروءة وبما يمنه عليه من مديح. وهو سلوك فني قديم ظهر عند فحول الشعر القديم وأصبح عرفًا فنيًّا لدى شعراء القصيدة المتبادية منذ أصله أبو تمام في خواتيم قصائده التي جعل الفخر فيها بشاعريته شبه مطرد، ورسخه أبو الطيب في مدائحه التي جمع فيها بين الإفراط في الشكوى من الدهر وذمه وذم أهله، وبين الفخر بالقناعة والصبر ورفض الذل، والتباهي بأشعاره التي لا يلحق غبارها شاعر.

وكانت قصيدة مهيار النموذج المكتمل لهذا العرف الذي يسميه عبد الله الطيب البطولة الشعرية[1] وهو عرف كان يسمح للشاعر المادح بهتك (حجاب البعد عن الممدوح للجلوس معه في مرتبة واحدة، يسره الشاعر فيها برأي الناس الحسن فيه)[2] وهو يمن عليه في الحين نفسه بمديحه السار. وإلى هذه الشخصية الفنية لمح ابن رشيق[3] حين عد من فضائل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك الممدوح بالكاف وينسبه إلى أمه فلا يواخذه على ذلك، ويكذب فلا يعاب عليه الكذب.

ولم يكن الشعراء المادحون المتبادون يجهلون أن تعاليهم يخالف آداب المخاطبة التي يتطلبها مقام الممدوح، لكنهم كانوا يعتقدون أن في ذلك إعظامًا له. فالممدوح رجل جليل القدر عظيم الشأن لا يجالس إلا عظيمًا مثله، وظهور الشاعر بمظهر السوقي المحتاج لن يكون إلا إساءة إلى هذا المقام. لقد كان الشيخ يجعل منزلة الممدوح خارجة عن القياس تعلو فوق رتب الناس[4] ولا تناسبها، لكنه لم يكن يتردد في أن يستثني نفسه منهم ويؤثرها بالثناء الصريح والتنويه بفضائلها قبل أن يتفضل على الممدوح بنيظر ذلك، مذكرًا إياه بأنه شاعر يملك من كنوز القناعة ما يغنيه عنه وعن عطائه:

أفـــوقَ الــبـــدرِ يــوضــع لـــي مــهــادُ

أم الجـــــوزاء تحـــت يـــدي وســـادُ

(١) القصيدة المادحة: ص ١٣، وانظر مجلة المناهل / عدد ١٣ / السنة الخامسة – دجنبر ١٩٧٨: ص ٣٥، ٥٠.
(٢) التماسة عزاء: ص ١٥١.
(٣) العمدة: ١/٢٢، ٢٥.
(٤) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٩٤.

قنعت فخلت أن النجمَ دوني
وسيانَ التقنُّع والجهاد
رويدك أيها العاوي ورائي
لتخبرني متى نطق الجماد
أأخمل والنباهة فيَّ لفظٌ
وأقتر والقناعةُ لي عتاد
ولو قيل اسألوا شرفًا لقلنا
يعيش لنا الأمير ولا نزاد[1]

ولا ينكر الشيخ أن المعاني التي يمدح بها ممدوحه مستمدة من معاليه ومجده، لكنه يعتز بأنه وحده الشاعر القادر على اصطياد هذه المعاني الشاردة ليبني منها ثناء يظل على علاه حبيسًا:

ركبت العاصفات فما تجارى
وسدت العالمين فما تسادُ
متى أرم السها بك أنتظمه
كأن هواك في سهمي سداد
تذود علاك شراد المعاني
إلي فمن زهير أو زياد
إذا ما صدتها قالت رجالٌ
ألم تكن الكواكب لا تصاد
من اللاتي أمد بهن طبعٌ
وهذبهن فكرٌ وانتقاد[2]

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨

(٢)نفسه/ نفسه: ص ٣٢٠، ٣٢٣ .

إن أسمى ما يثنى به على الممدوح سعيه وراء المعالي، ولا تجدي هذه المعالي صاحبها إذا غاب الشاعر الذي يمجده، أما الشاعر فقد أصبح بشخصيته الفنية القدوة التي يتعلم منها الممدوح كيف يدرك المعالي، واللسان البليغ الذي يمن عليه بتسيير ذكرها بين الناس وتخليدها:

وفـــيٌّ لمــن رام المــعــالــي بـقـيـةٌ
وعــنــدي إذا عــيَّ الـبـلـيـغ مـقـالُ

فهذا (منه تمدح، أي أنا الذي بقيت في بقية من خلال المعالي فليقتد بي من يروم المعالي، وأنا البليغ أبلغ ما أرومه من ذكر المعاني إذا عجز البلغاء)[1]. وقد يبدو تجلي الشخصية الفنية في مدائحه من خلال مقاطع الفخر باكتمال الفضائل الخلقية والمن على الممدوحين بجودة الأشعار، محدودًا من حيث الكم إذا ما قيس بنظيره في قصائد أبي تمام وأبي الطيب ومهيار الديلمي، لكن ذلك لا يعد خروجًا عن مذهبهم في البطولة الشعرية، لأنه لم يكن مخالفة فنية مقترنة بالإنجاز نفسه، ولكنه كان ثمرة لتصرفه اللاحق في المنجز السقطي عند إخراجه وإملائه في مرحلة التوبة من الشعر.

فالمصادر تذكر أن الشيخ كان يكره أن يملي هذا الديوان لأنه مدح فيه نفسه[2]، وأنه كان يسقط منه بعض ما ندم عليه من مبالغات وكذب وادعاء. والراجح أن عدم اطراد بروز «بطولته الشعرية» في مدائحه يعود إلى أنه أسقط الأبيات التي تتضمنها عندما اعتزل مكتفيا منها بما يعرف بالمذهب الفني الذي كان ينتسب إليه عند اشتغاله بالشعر. لكن مشاركته باقي شعراء التبادي في هذه البطولة، لم تخل من تميز تمثل في أن شخصيتيه الفنية والإنسانية بدتا متقاربتين، فافتخار أمثال أبي الطيب ومهيار بالقناعة وعزة النفس والصبر على الجوع صونا لماء الوجه تنفيها في القصيدة نفسها استغاثة صاحبها بالممدوح واستجداؤه إياه في مقطع صريح الدلالة على أن الطمع

---

(١) التنوير: ٢/ ٢٠. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١٠٦٦.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني، ومقدمة شرح التبريزي / شروح: ص ٣.

والشره وحب المال هي الخلل التي يحق للشاعر المتقانع أن ينسبها صادقًا إلى نفسه، أما الشيخ فقد استطاع برفضه التكسب بالشعر أن يجعل بطولته الشعرية بطولة أخلاقية حقيقية، وهي فضيلة قلما يتحلى بها شاعر مادح.

ب - **الشخصية الفنية العملية**: وأقصد بها مظاهر الارتياح الفني التي يصطبغ بها المديح عندما تتوافر فيه الشروط التي تجعل الشاعر مرتاحًا إلى وجهة ثنائه، والغالب على الشعراء المادحين - خصوصًا المتبادين منهم - أن ارتياحهم لا يكون إعجابًا بالممدوح نفسه أو فضائله، ولكن إكبارًا لخطورة المنصب الذي يحتله. ويظهر أثر هذا الإكبار في حرصهم على أن يوفروا لقصائدهم كل عناصر التجويد، وتَتَبُّعِهم مختلف المعاني المادحة التي استجاد النقاد المجيء بها. قصدًا ستيفائها داخل القصيدة الواحدة في مقطع مادح طويل.

وإذا كان الشيخ قد عبر كغيره من المتبادين عن انشراحه الفني في مدائحه من خلال الأوزان الشريفة القوية والقوافي المطربة المستعذبة والجمل الشعرية الجزلة المُلَيَّنة التي وفرها لها، فإن تصوره لغاية المدائح كان مختلفًا عن تصورهم لها، فالارتياح الفني الذي كان يظهره فيها لم يكن تعلقا بالمنصب السياسي ولكن بشخص الممدوح نفسه وبالفضائل التي يتحلى بها حاكمًا كان أم شاعرًا أديبًا. ويظهر أثر هذه المخالفة في ابتعاده عن نزعة استقصاء المعاني المادحة وميله إلى الاكتفاء منها بأقربها إلى حقيقة الممدوح ولو قصرت على معنى وحيد كالشجاعة أو وقة الشاعرية.

وتضييق حقل المعاني المادحة يبدو معارضًا للتنويع الذي يمليه الانشراح باعتبارهذه المعاني سبيلًا من سبل التجويد، ورغم ذلك لا يبدو نقصانها مخلًّا بالجودة، فالشاعر قد وفر لها من أساليب المبالغة الشعرية ما أغنى عن الاستيفاء، لأنه كان يستطيع أن يجعل المعنى الوحيد يبني من علياء الممدوح ما قد لا تبنيه المعاني المادحة مجتمعة، كقوله:

مــتــى يـــذمم عــلــى بــلـــدٍ بــســوطٍ

فــقــد أمـــن المـــثــقــفــة الــنــهــالا

فالبيت (قد اشتمل على مدح تفوح منه روائح السلطنة، لأن تعميم مدينة بالرحمة لا يتصور إلا من الملوك)[1]. ويحقق الشاعر بالاحتمالية الدلالية [2] ما يحققه بالمبالغات، فالمعنى المحتمل متعدد بالضرورة، والتعدد الاحتمالي إغناء له داخل الحقل الواحد وخروج به عن أحاديته دون أن يكون ذلك مقترنًا بالانتقال إلى حقل جديد، فالليل في القفار المهلكة التي يتيه فيها الموت نفسه بظلمتها اعتقد أنه سيخلد فيها فتى أسود الشعر، فلما رأى الممدوح أو (فلما نظر إليه الممدوح) الذي حل بهذه البلاد، شاب خوفًا منه، (أو انتقل إليه إشراق وجهه فابيض وأصبح نهارًا:

رجــا الــلــيــل فــيــهــا أن يـــدوم شــبــابــهُ

فــلــمــا رآهـــا شـــابَ قــبــل احــتــلامِــهِ[3]

والموصوف هيبة الممدوح أو طلاقة محياه وتلألؤ بشره[4]. وكل وصف احتمل من هذه «معنى مادح» مستقل بنفسه. إن البروز القوي لشخصية الشيخ الفنية في مديحه شاهد على عنايته الخاصة بهذا الفن، لأنه كان يعده محك الشاعرية والقريحة رغم شبهة التكسب التي تلازمه، إلا أن هذه العناية تظل محصورة من حيث الإنجاز في الأشعار التي نظمها في مرحلة انتسابه إلى الشعر أي «السقطيات». أما ديوان اللزوم الذي عاد فيه إلى الموزون، بعد سكوته مدة عن قول الشعر، فقد كانت نظرته إلى المديح فيه تابعة للموقف الأخلاقي الرافض الذي اتخذه من صناعة الشعر وأكاذيبها:

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٣. وانظر البيت في: ص ٦٢.

(٢) انظر ما تقدم في المبحث الأول من هذا الفصل عن الدلالة الهيولانية.

(٣)س. ز/ شروح: ص ٥٠١.

(٤) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٥٠٢.

وأحسن من مدح امرئ الصدق كاذبًا

بما ليس فيه رميه بالمشاتمِ[1]

فالمديح هجاء خفي وذم للممدوح لأنه ثناء كاذب يعلم الشاعر والممدوح كلاهما أنه بهتان تفضحه الرذائل التي عمت:

يكفيك أن المدحَ فيك يرى

كذبًا وذمًّا في العقول حكم[2]

وأولى بمن يعلم من نفسه ذلك أن يرد الشعراء عن بابه إلا أن يكون راغبًا في أن ينبه بالثناء الكاذب على رذائله:

ومدحك المرء بالأخلاق يعدمها

للحرِّ ذي اللب تبكيت وتخجيلُ[3]

ولا ينفي الشيخ أن أهل الفضيلة والخير قد يوجدون، لكن سيماهم الزهد في المديح لأنهم يجعلون أفعالهم خالصة لله لا لكسب الثناء كما يتبين من قوله:

إذا ما فعلت الخير فاجعله خالصًا

لربك وازجر عن مديحك ألسنا[4]

وقوله:

وأقل عبئًا من جلوس ممدحٍ

للوفد يقصد أن يروح مؤبنا[5]

إن المديح الذي كان الشعراء يثنون به على الآدميين يبدو أكبر من قدرهم كلهم، لكنه عندما يصرف إلى الله سبحانه يصبح مقصرًا عن أن يبلغ مدى صفاته وملكوته:

---

(١) اللزوم: ٢/ ٤٤٢.

(٢)نفسه: ٤٨٢/٢.

(٣)نفسه: ٢٦٨/٢.

(٤)نفسه: ٥١٢/٢.

(٥)نفسه: ٥٢٩/٢.

يــا أيــهــا الــنــاس جــاز المــدح قــدركــم

وقــصــرت عــن مــدى مــولاكــم المــدح[1]

وهذا ما جعل الشيخ يدرك أن مديحه لن يكون مريحًا إلا إذا توجه به إلى مولى الموالي الغني عن كل المادحين:

إذا مــدحــوا آدمــيًّــا مــدحــ

ــت مــولــى المــوالــي ورب الأمم

وذاك الــغــنــي عــن المــادحــين

ولــكــن لــنــفــســي عــقــدت الــذمم[2]

هذا التحول في النظر إلى قيمة المديح جعل دواوينه الأخرى تخلو كلها من هذا الغرض في صورته الفنية المعروفة لدى الشعراء، لأنه انصرف فيها عن مدح البشر إلى أغراض أخرى بعيدة عما يتطلبه تجويد الشعر.

وإذا جاز أن نتوسع في فهم هذا الغرض، فإن ما احتفظ به الشيخ منه في مرحلة العزلة الوجه الأخلاقي فقط، فاللزوميات ديوان في مدح الفضيلة والخير، والدرعيات شعر يمدح الدروع حثا على الجهاد، أما الممدوح البشري فقد اختفى من نظمه بعد تنكره للشعر فلم يظهر مرة ثانية في موزونه. لكن الجديد الذي يلاحظ في هذه المرحلة ظهور شخص الرسول ﷺ باعتباره الممدوح البشري الوحيد الذي خصه الشيخ بالمدح، وأقصد قوله في اللزوم:

دعــاكــم إلــى خــيــر الأمــور مــحــمــدٌ

ولــيــس الــعــوالــي فــي الــقــنــا كــالــسوافلِ

حــداكــم عــلــى تــعــظــيــم مــن خــلــق الــضــحــى

وشــهــب الــدجــى مــن طــالــعــات وآفــل

(١) اللزوم: ١/٢٨٥.

(٢)نفسه: ٢/٤٩١.

وألـزمـكـم مـا لـيـس يـعـجـز حـمـلـه
أخـا الـضـعـف مـن فـرضٍ لـه ونـوافـل
وحـث عـلـى تـطـهـير جـسـمٍ ومـلـبـسٍ
وعـاقـب فـي قـذف الـنـسـاء الـفـواضـل
وحـرم خـمـرًا خـلـت ألـبـاب شـربـهـا
مـن الـطـيـش ألـبـاب الـنـعـام الجـوافـل
يـجـرون ثـوب المـلـك جـرَّ أوانـسٍ
لـدى الـبـدو أذيـال الـغـوانـي الـروافـل
فـصـلـى عـلـيـه الـلـه مـا ذر شـارقٌ
ومـا فـت مـسـكًا ذكـره فـي المحـافـل[1]

وهي قطعة لم تشتهر ولم يعد الشيخ إلى مثلها رغم أنها كانت مهيأة لأن تكون نواة لديوان كامل في المديح النبوي، والمعيار الأخلاقي يحث على مثل هذا المديح، والشيخ نفسه قد ذكر في خطبة السقط وهو يعتذر عن غلوه فيه، أنه يصرف بعض هذا الغلو إلى من يصلح له من المخلوقين.

وما نذهب إليه في اكتفائه بهذه القطعة الشعرية الفاردة، أنه لم يكن نتيجة زهده في مدح شخصه ﷺ أو استهانته بهذا النوع من الشعر، فقد ترحم على طفيل الغنوي، لأن بعض الرواة زعم أنه أدرك الإسلام وروي له مدح في النبي ﷺ [2]، وأدخل الأعشى الجنة رغم جاهليته لما روي له في مدحه ﷺ [3]، وإنما كان ذلك الاكتفاء تنزيها له عليه السلام عن أن يمدح بنظم موزون متوسط يمنعه الدخول في الخير من أن يكون مجودًا. وقد دل لومه لحسان على عدم استحيائه من التغزل

(١) اللزوم: ٢/٣٢٢.
(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٤٢.
(٣) نفسه: ص ١٨١.

وذكرالخمرة في مدحه الرسول ﷺ [1] على أنه لم يكن يستحسن أن تستهل المدائح النبوية بالعبث الذي تعود الشعراء أن يستهلوا به مدائحهم في الحكام والرؤساء.

وإذا كان الشيخ لم يشارك من خلال الإنجاز في بناء قصيدة المديح النبوي الجديدة[2]، فإن تنبيهه على ما يجب أن تبتعد عنه المقدمات في هذه القصيدة يعد تعطيلا نقديا لطريقة كعب في مدح الرسول وحثا للشعراء على البحث عن طريقة أخرى تليق بمقامه ﷺ .

وقد اهتدى الشعراء اللاحقون فعلًا إلى هذه الطريقة[3]، فقد أوضح ابن حجة الحموي (أن الغزل الذي يصدر به المديح النبوي يتعين على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدب ويتضاءل، ويتشبب مطربًا بذكر سلع ورامة وسفح العقيق والعذيب، والغوير ولعلع وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المرد والتغزل في ثقل الردف ورقة الخصر وبياض الساق، وحمرة الخد وخضرة العذار وما أشبه ذلك)[4].

ورسخت عائشة الباعونية هذا الاختيار من خلال ذهابها إلى أن الواجب (في غزل المديح النبوي أن يحتشم فيه، ويتشبب بذكر الجهات الحجازية من سلع ورامة والبان والعلم وذي سلم وما في معناها، ويطرح ذكر التغزل في الردف والخصر والقد والخد ونحو ذلك، فإن سلوك هذا الطريق في المدح النبوي مشعر بقلة الأدب)[5]، وقلة الأدب هذه هي ما عابه الشيخ على حسان في مدحه للرسول ﷺ .

لقد أبان الشيخ عن أنه كان رغم رفضه للتكسب بالشعر خبيرًا بفن المديح ومسالكه تصورًا وإنجازًا، لكن حدود هذا الفن من حيث هو منجز ظلت محصورة في

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٣٥.

(٢) انظر مقالة قصيدة المديح النبوي الجديدة: مجلة القرويين / العدد: ٥ / ١٤١٤ - ١٩٩٣: ص ٢٣٧.

(٣) انظر تفصيل الكلام على ذلك في القصيدة عند مهيار: ص ٦٨٧.

(٤) خزانة الأدب: ص ١١.

(٥) الفتح المبين: ص ٣١٢. وانظر المجموعة النبهانية: ص ١٠.

أشعاره التي قالها قبل أن يعتزل ويعلن رفضه للقريض ورذائله، وهي الأشعار التي حرص على أن يميزها بأن وسمها بسقط الزند.

II - **الفخر والتعريض والهجاء:** آثرنا أن نتعرض لهذه الفنون الثلاثة في مبحث واحد لارتباط التعريض في منجز الشيخ الشعري بالفخر في معظمه، وقربه دلاليًّا من الهجاء.

١ - **الفخر:** وقد كان كالمديح فنًّا من الفنون المتأصلة في الشعرالعربي القديم، لفاعليته الاجتماعية القوية في الوسط القبلي الذي كانت فيه المناقضات والمساجلات تستنفد من نشاط العربي أكثر مما يستنفده الثناء والتمادح، لكن تحول نمط الحياة بعد مجيء الإسلام، وتفكك البناء الاجتماعي القبلي بعد سقوط بني أمية وامتزاج الجنس العربي بمن سواه من الأعاجم جعلا هذا الغرض يتراجع والاهتمام به يضعف لاختلاف أصول الشعراء وافتقار الكثير منهم إلى المتكآت الاجتماعية التي تستمد منها المفاخرات.

ولعل هذا التراجع يفسر سكوت قدامة عنه[١]. وكان من آثار هذا التحول أن حل الفخر الوظيفي[٢] المتمثل في البطولة الشعرية محل الفخر الصريح من حيث هو غرض مستقل بالقصيدة، بعد أن أصبحت هذه البطولة هي الوسيلة التي يستطيع الشاعر بها أن يرضي نزعة التباهي والمفاخرة دون أن يحاسب اجتماعيًّا على ما قد يكون ادعاء. لكن الشيخ بنسبه العربي العريق وفضل أسرته أبًا وأجدادًا كان يملك المؤهلات الاجتماعية التي تسمح له بأن يفتخر ويفاخر وهو واثق من أن بعض ما يتباهى به قد توافر له حقيقة. ويتضح من قصره فخرياته على سقط الزند دون دواوينه الأخرى، أنه كان يعده كالمديح مظهرًا للحذق بالصناعة وتجويدها.

---

(١) انظر نقد الشعر: ص ٦١، حيث يتضح أن المؤلف اكتفى بذكر المديح والهجاء والمراثي والنسيب دون الفخر.

(٢) انظر في ما يأتي المبحث الخاص بالبناء الهيكلي.

ونفرق في سقطياته بين نوعين من الفخر: وظيفي فرضته شخصيته الفنية على البناء الشعري الهيكلي في مدائحه وقصائده التي قالها قبل الرحلة إلى بغداد، وآخر صريح مستقل بالقصيدة أو القطعة.

وما جاء في الديوان من هذا الأخير قليل بالقياس إلى المديح، إذ لم يتجاوز في مجموعه ست قطع. ويبدو من تفاوت هذه القطع في الطول والقصر، والنفس الانفعالي الغاضب الذي يتميز به بعضها بالقياس إلى هدوء بعضها الآخر، أن بعضها مفاخرات حقيقية قد يكون لعاهته ونفسيته تأثير فيها[1]، وأن بعضها الآخر كان كالمديح لشحذ القريحة واكتساب الحذق في الصناعة من خلال النظم في كل الأغراض المشهورة بين الشعراء.

ويفهم من كلام الشيخ أنه كان يعد الفخر مديحًا يوجه في الثناء إلى النفس[2]، وإلى ذلك يذهب النقاد حين يرون أن الافتخار (هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار)[3]، ولذلك كانت المعاني الفخرية فيه في معظمها هي نفسها معاني المديح: (كلهم كان خضيب الأسلة، معمل الفرس واليعملة في البيداء المجهلة، موقد النار المشتعلة للطارق والنزلة...)[4]. ويتضح من القطع التي نظمها أنه حاول أن ينسب إلى نفسه كل الفضائل، وذلك ما لم يحظ به الممدوحون في مدائحه الصريحة. ويمكن إرجاع هذه الفضائل إلى شيمة مركبة هي بعد الهمة أو ما عبر عنه بعشق المجد والسعي إليه. وقد جعل الطريق إليه أربع فضائل تتفرع عنها معظم السجايا النبيلة وترد إليها:

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٩٦.

(٢) انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٣، حيث ينقل قول أبي العلاء عن السقط: (مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه).

(٣) العمدة: ٢/١٤٣.

(٤) الفصول والغايات: ص ٨٣.

ألا فـي سبـيـل المـجـد مـا أنــا فـاعـلُ

عــفــافٌ وإقــــدامٌ وحـــــزمٌ ونــائــلُ

أعــنــدي وقــد مــارســت كــل خــفـيـةٍ

يــصــدق واشٍ أو يــخــيــب ســائــل[1]

والعفاف – لديه – سجية لا ترتبط فحسب بالطهر الأخلاقي والبعد عن الفواحش، ولكنها تمتد لتصبح قدرة على مقاومة كل أنواع الإغراء أمرًا بالسوء كان أو إشباعًا لغريزة الطمع والجشع. وليس احتقار النفيس والمغريات المادية إلا تجليًا لهذه القدرة:

ولـــو أن الـــنــجــومَ لـــديَّ مــالٌ

نــفــت كــفــاي أكــثــرهــا انــتــقــادا[2]

واحتقار النفيس تحد لكل أنواع الإذلال التي يمكن أن تستهدف النفس، وسمو بها إلى شيمة «العزة» التي تصبح كل نفس بها هاديًا لا يتيه عن المعالي، وكذاك نفس الشيخ بعزتها لا تتيه عنها:

ولـــي نــفــسٌ تحـــلُّ بـــي الــروابـــي

وتــأبـــى أن تحــل بـــي الــوهـــادا

تمــد لــتــقــبــض الــقــمــريــن كــفًّــا

وتحــمــل كــي تــبــذ الــنــجــم زادا[3]

وتتعدد المظاهر الفنية التي يشخص بها الشاعر فضيلة الإقدام في فخره، ومن هذه المظاهر في أسفاره الطويلة وتجواله واقتحامه – غير خائف – مهالك البادية حيث لا رزق ولا نعمة ترجى إلا نبل أخلاق الأعراب:

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٥١٩.

(٢)نفسه: ص ٥٦٢.

(٣)نفسه: ص ٦٠٠، ٦٠١

تذكرت البداوة في أناس
تخال ربيعهم سنة جمادا
طلعت عليهم واليوم طفلٌ
كأن على مشارقه جسادا[1]

وإشارته إلى أنه أطل عليه في الفجر تلميح إلى أن سفره كان ليلًا، وسرى الليل إدلاج في بحر مخوف لا يحتمل هوله إلا نفس شجاع يجعل أنسه الليل المخوف ذاته:

وليلان حال بالكواكب جوزه
وآخر من حلي الكواكب عاطلُ
قطعت به بحرًا يعب عبابه
وليس له إلا التبلج ساحل
من الزنج كهل شاب مفرق رأسه
وأوثق حتى نهضه متثاقل[2]

ولم يغب عن ذهن الشاعر أن الكاشح الحاسد قد يعد سرى الليل هروبًا من لهيب الشمس وحر الهجير، ولذلك نجده يتم حلقة السفر والتجوال بجعل إقدامه على رحيل الهواجر مفخرة أخرى له تفحم الحاسدين:

وقد أغتدي والليل يبكي تأسفًا
على نفسه والنجم في الغرب مائلُ
بريح أعيرت حافرًا من زبرجدٍ
بها التبر جسم واللجين خلاخل
كأن الصبا ألقت إلي عنانها
تخب بسرجي مرة وتناقل

---

(١)س . ز / شروح: ص ٥٧٨، ٥٨٠ .
(٢)نفسه: ص ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٥

إذا اشتاقت الخيل المناهل أعرضت

عن الماء فاشتاقت إليها المناهل[1]

وما يلفت الانتباه أن رحلة الفخر- ليلًا كانت أم نهارًا - تكون خلافًا لرحلة النسيب على الخيل لا على الإبل، وإذا كان شاعر النسيب يحتمي من قيظ الهاجرة بناقته، فإن شاعر الفخر آثر أن يتخذ الفرس الظل الذي يقيه من الشمس وإن امتطى بعض صحبه النوق:

بِتنا فريقٌ في سروج ضوامرٍ

منا وآخر في رحال عرامسِ

ولقد أظل تظلني وصحابتي

والشمس مثل الأخزر المتشاوس

خيلٌ شوامس في الجلال إذا هفت

ريحٌ وإن ركدت فغير شوامس[2]

واختياره الفرس فخر خفي بالفروسية التي تعد أحد أوجه الشجاعة. وقد تقدمت الإشارة إلى أن الشيخ كاد يقصر مديحه على هذه الفضيلة، وأنه كان يراها أسمى ما يفتخر به المفاخر[3]. لكن يبدو أن عاهة العمي كانت تحول دون التباهي بفضيلة تعد الصحة والسلامة من بعض العاهات شرطًا في التحلي بها، ولذلك نجده يتحاشى ادعاء ما يكشف عجزه وعماه عن تعذره، وذلك بالخروج من الفخر بصيغة المفرد إلى الافتخار بصيغة الجماعة ناسبًا الشجاعة التي عشقها إلى قومه الذين جمعوا إلى الإقدام العز والغلبة والغنى عن الآخرين، وليس الشاعر إلا واحدًا من هؤلاء:

وأي عظيمٍ راب أهل بلادنا

فإنا على تغييره قدراءُ

---

(١)س . ز / شروح: ص ٥٣٨، ٥٤١ .

(٢)نفسه: ص ٤٠٣، ٤٠٧، ٤٠٨.

(٣) انظر قوله: دع اليراع لقوم يفخرون به... وبالطوال الردينيات فافتخر. نفسه/ نفسه: ص ١٥٦ .

ولسنا بفقرى يا طغام إليكم

وأنتم إلى معروفنا فقراء[1]

ويبدو هذا الاحتماء بالجماعة واضحًا في تغير ضمير المتكلم المفاخر في قوله:

إن فسدت من زمن نيةٌ

أو ظهرت منه خبيات

فالأعوجيات لنا عدةٌ

تقدمهن الأرحبيات[2]

لكن تعذر الافتخار الفردي بالفروسية لم يمنعه من التباهي بنوع آخر منها، هو فروسية القلم الذي يلحق بالأعداء جروحًا لا يختلف وقعها عن وقع الرماح والسيوف:

رب رماحٍ طعنت في العدى

وهي الرماحُ القصبيات[3]

وعندما يتخذ الفخر فروسية القلم واللسان سندًا له، يصبح فارس الميدان الذي يصول وحده دون أن يجرؤ فارس آخر على التعرض له أو مجاراته:

وإني وإن كنت الأخير زمانهُ

لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ

ولي منطقٌ لم يرض لي كنه منزلي

على أنني بين السماكين نازل

لدى موطنٍ يشتاقه كل سيدٍ

ويقصر عن إدراكه المتناول[4]

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٣٩٨، ٤٠١ .

(٢)نفسه: ص ٨٤٢ .

(٣)نفسه: ص ٨٣٧ .

(٤)نفسه: ص ٥٢٥، ٥٢٧

ومما قد يحمل على الشجاعة الجود والكرم، وهي فضيلة تتلف الأموال وتفنيها كما يفني المحارب أعداءه، وتحلي الشاعر بها لا يتجلى في عدم رده السائل خائبًا فحسب، ولكن في رفضه كل نعمة لا يشاركه غيره في الاستمتاع بها:

ولـــو أنـــي حـبـيـت الـخـلـد فــردًا

لمــا أحـبـبـت بـالـخـلـد انــفـــرادا

فـــلا هـطـلـت عـلـي ولا بــأرضـي

سـحـائـب لـيـس تـنـتـظـم الـبــلادا[1]

ومثل الجود في القرب من الشجاعة، الحزم الذي يعد شجاعة هادئة يقيدها العقل والتبصر، ويديمها التجلد والتصبر فيكون الثبات وعدم الاستسلام مظهرًا لها:

أفـــلُّ نـــوائـــبَ الأيـــام وحـــدي

إذا جـمـعـت كـتـائـبـهـا احـتـشـادا

وقـــد أثـبـت رجـلـي فـي ركـابٍ

جـعـلـت مـن الـزمـاع لـه بـــدادا[2]

وعندما تتوافر لمفتخر هذه السجايا كلها ويأتي شرف النسب ليزيده فخرًا وفضلًا:

لـي الـشـرف الـذي يـطـأ الـثـريـا

مـع الـفـضـل الـذي بـهـر الـعـبـادا[3]

يصبح الشاعر جوهرة [4] زمانه التي تتنافس عليها الأيام والليالي وتتحاسد:

يـنـافـس يـومـي فـي أمـسـي تـشـرفًا

وتـحـسـد أسـحـاري عـلـيَّ الأصـائـلُ[5]

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٥٦٤.

(٢)نفسه: ص ٥٧٠.

(٣)نفسه: ص ٥٦٧.

(٤) وصف بعض القدماء أبا العلاء بأنه جوهرة جاءت إلى الوجود وذهبت. انظر نكت الهميان / تعريف: ص ٢٩١.

(٥)س. ز / شروح: ص ٥٣٠.

وليس يرضى من يتبوأ هذه المنزلة إلا بأن يكبره كل الكبراء ويعظمونه:

ورائـــي أمـــامُ والأمـــامُ وراءُ

إذا أنـا لـم تـكـبـرني الـكـبـراءُ[1]

ولذا لا نستغرب أن تنتهي به المبالغة في بناء المعاني الفخرية إلى أن يجد نفسه وهو يعيش بين بني البشر منفردًا غريبًا عنهم لا صديق له ولا عدو:

تجـنـبـت الأنـــام فـمـا أواخـــى

وزدت عـلـى الـعـدو فـمـا أعـــادى[2]

ومما يلاحظ عند تتبع بناء المعاني في فخرياته أنها تمتزج بمعان مكملة ينحو بها الشاعر نحو الشكوى والنصح الواعظ والتنويه والتعريض متخذًا إياها معبرًا إلى الفخر أو مخرجًا منه. أما الشكوى فمن حسد الحاسدين وتسلط مصائب الدهر عليه ومعاكسة الحظوظ لهمته:

ولـمـا أن تجـهـمـنـي مـــرادي

جـريـت مـع الـزمـان كـمـا أرادا

وهـونـت الخـطـوب عـلـيَّ حـتـى

كـأنـي صـرت أمـنـحـهـا ودادا

أأنـكـرهـا ومـنـبـتـهـا فـؤادي

وكـيـف تـنـكـر الأرض الـقـتـادا

فـأي الـنـاس أجـعـلـه صـديـقًـا

وأي الأرض أسـلـكـهـا ارتـيـادا[3]

إلا أن هذه الشكوى ليست لإعلان الاستسلام والهزيمة، ولكنها هي الحافز الذي ينقله إلى موقع التحدي مستهينًا بكل ما يواجهه من خطوب:

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٣٩٢.

(٢)نفسه: ص ٥٦٠. وانظر في نفس الصفحة شرح الخوارزمي للبيت.

(٣)نفسه: ص ٥٦٠، ٥٦٢.

كــأنــي فــي لــســان الــدهــر لــفــظٌ

تــضــمــن مــنــه أغــراضًــا بــعــادا

وكــم مــن طــالــب أمــدي سيــلــقــى

دويــن مــكــانــي الــســبــع الــشــدادا[١]

لكنه رغم هذه الاستماتة في التحدي يعترف بأن الحظ إذا صاحب المرء أغناه عن صراع الزمان وأهله، وأناله وهو قاعد ناكص ما لا يناله الساعون من أولي العزم، ولذا ينصح بالتوسط عند طلب العز لأن من طبيعة الحظ أن يصد كل من يبغي التناهي في المجد عن غايته:

إذا أنــت أعــطــيــت الــســعــادة لــم تــبــل

وإن نــظــرت شــزرًا إلــيــك الــقــبــائــلُ

تــوقًّــى الــبــدور الــنــقــص وهــي أهــلــةٌ

ويــدركــهــا الــنــقــصــانُ وهــي كــوامــل[٢]

وليس بملوم من قصر عن بلوغ المجد إذا سعى إليه جادًّا وكاد له الحظ فحاد به عن غايته:

أرى الــعــنــقــاءَ تــكــبــرُ أن تُــصــادا

فــعــانــد مــن تــطــيــقُ لــه عــنــادا

ومــا نــهــنــهــت فــي طــلــبٍ ولــكــن

هــي الأيــامُ لا تــعــطــى قــيــادا[٣]

فــلا تــلــم الــســوابــق والمــطــايــا

إذا غــرضٌ مــن الأغــراض حــادا

لــعــلــك أن تــشــن بــهــا مــغــارًا

فــتــنــجــح أو تجــشــمــهــا طــرادا

---

(١)س . ز / شروح: ص ٥٦٣، ٥٦٥.

(٢)نفسه: ص ٥٤٨ - ٥٥٢.

(٣)نفسه: ص ٥٥٣، ٥٥٥.

وإذا كان الشيخ قد اقتنع بأن أذى الحظ لا يمحوه إلا إقبال الحظوظ نفسها، فإن النجاة من أذى الناس يكون بيد أهل الهمم أنفسهم لأنه لا يكلفهم - حسب نصيحة الشيخ لهم - إلا مجانبتهم إياهم وعدم الثقة فيهم:

فظن بسائر الإخوان شرًّا
ولا تأمن على سرٍّ فؤادا
فلو خبرتهم الجوزاء خبري
لما طلعت مخافة أن تكادا[1]

ولا يستثني الشيخ من أهل زمانه إلا البدو لصفاء أخلاقهم وطباعهم، ولذا نجده يخصهم في إحدى فخرياته بتنويه وثناء يدلان على أنهم كانوا وحدهم أهلًا لثقته وإعجابه، ولعل في تحليهم بالعزة والمنعة في زمن الجبن ما جعله يستثنيهم:

تذكرتُ البداوة في أناسٍ
تخال ربيعهم سنة جمادا
عمدت لأحسن الحيين وجهًا
وأوهبهم طريفًا أو تلادا
وأطولهم إذا ركبوا قناةً
وأرفعهم إذا نزلوا عمادا
فتًى يهب اللجين المحض جودًا
ويدَّخر الحديد له عتادا
يرد بترسه النكباء عني
ويجعل درعه تحتي مهادا[2]

إن كل الناس في قصائد الفخر - عدا هؤلاء البداة - خصوم كاشحون يظهرون له المودة وهم يكيدون له، ولا يليق بهؤلاء إلا التعريض.

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٥٥٩.

(٢)نفسه: ص ٥٧٨، ٥٨٦، ٥٩٥.

٢ - **التعريض**: والمقصود به التلويح المؤذي الذي يختاره الشاعر المفتخر أو المادح دون الهجاء الصريح لإيلام خصومه أو خصوم ممدوحه، ويعد هذا الغرض في فخريات أبي العلاء الفن الذي يوجد به الخصم الذي يفسر اللجوء إلى الفخر ويسوغه، ويظهر من تتبع المعاني التي بنى عليها تعريضه بالخصوم أنه يمتح من نفسه الحقل الدلالي الذي يمتح منه الهجاؤون، وهو مسلك يجعل من تعريضه هجاء خفيًّا يكشف عن الرذائل بقياس سجايا المعرض به إلى الفضائل المحمودة، لكن الشاعر لا يتردد في الخروج إلى نوع من الإقذاع ينبئ عن أنه كان يملك القدرة على أن يكون هجاء مفحمًا، فخصمه حاسد كذاب حقير يتطاول ليسامي الشاعر، وجاهل حملت به أمه اللئيمة في آخر ليالي طهرها فجاء لئيمًا يدعي الفحولة في الشعر وهو ناقة عشراء:

بأي لسان ذامني متجاهلٌ
عليَّ وخفق الريح في ثناءِ

تكلم بالقول المضلل حاسدٌ
وكل كلام الحاسدين هراء

ومن هو حتى يحمل النطق عن فمي
إليه وتمشي بيننا السفراء

وإني لمثر با ابن آخر ليلةٍ
وإن عزَّ مالٌ فالقنوع ثراء

ومذ قال: إن ابن اللئيمة شاعرٌ
ذوو الجهل مات الشعر والشعراء

تساور فحل الشعر أو ليث غابه
سفاها وأنت الناقة العشراء[1]

وما يرمي به الخصم الشاعر من نقائص ليس إلى شهادة يشهد بها على ما يتسم به هو نفسه من عيوب، لأن سجايا الفضلاء لا تخفى إلا عن أعين الحاسدين:

---

(١)س . ز / شروح: ص ٣٩٣ و٣٩٧

إذا وصف الطائي بالبخل مادرٌ

وعير قسًا بالفهاهة باقلُ

فيا موت زر إن الحياة ذميمةٌ

ويا نفس جدِّي إن دهرك هازل[1]

إن من يتعرض للشاعر من الحاسدين يكون كمن يقدح الزند وسط اللهيب، والشمس لا تبالي بالنار توقد في شعاعها:

يؤجج في شعاع الشمس نارًا

ويقدح في تلهبها زنادا[2]

ولا يفوت الشاعر أن يذكر المتلقي بأنه لم يذنب في حق المعرض بهم إلا بكونه فاضلًا يسعى إلى العلياء:

تعد ذنوبي عند قوم كثيرةً

ولا ذنب لي إلا العلا والفواضلُ[3]

ولذلك يظل هؤلاء الحاسدون كلهم – لديه – كلابًا تنبحه هائجة غاضبة منه وهو لا يدري لها وجودًا:

تعاطوا مكاني وقد فتهم

فما أدركوا غير لمح البصرْ

وقد نبحوني وما هجتهم

كما نبح الكلبُ ضوءَ القمر[4]

---

(١)س – ز / شروح: ص٥٣٣ و٥٣٨ .

(٢)نفسه: ص ٥٦٥ .

(٣)نفسه: ص ٥٢٢.

(٤)نفسه: ص ٦٤٩. وانظر قوله: رويدك أيها العاوي ورائي... لتخبرني متى نطق الجماد. نفسه / نفسه: ص ٢٨٦.

ورغم صراحة الشتم والقذف في تعريضه هذا، يظل هذا الفن في شعره مجرد غرض وظيفي تبنى عليه الفخريات والمدح أحيانًا[1] كقوله منوها بشجاعة الممدوح ومعرضًا بأعدائه تعريضًا هاجيًا لا يميز معانيه من الهجاء إلا ورودها ضمن قصيدة في المديح:

ولاقى دوين الورد كل مغيبٍ
عن الرشد يقتاد الخنا بزمامِهِ
ولولا احتقار من عليٍّ لشأنه
لسلَّ عليه الذم سيف انتقامه[2]

والبيت الأخير في ظاهره تلويح بالهجاء وتهديد به، وإنباء بأن احتقار الممدوح للمعرض به هو الذي جعل الشاعر يسكت عنه. وهو تفسير شعري لاحق بمعاني المديح، إلا أنه يتضمن موقف الشاعر النقدي من فن الهجاء من حيث هو غرض مستقل ببنائه ومعانيه، فكف اللسان عن الشتائم الذي أعلن عنه في آخر الأبيات هو نفسه الموقف النقدي الذي أعلنه شاعر آخر كان يشارك الشيخ في الانتساب إلى نفس المذهب الشعري، وأعني معاصره مهيار الديلمي الذي غضب من رجل اغتابه فنظم أرجوزة استهلها بمعان مخوفة تهدد بهجاء مقذع، ثم كف لسانه في آخرها – كأبي العلاء – عن الخروج إلى الهجاء الصريح صونًا لشعره واستهانة بخصمه:

قل لامرئ نابلني القوارصا
مستخفيًا وذم فضلي ناقصا
شر المنايا من فمي رخائصًا
وربما عفوت عنك ماحصا[3]
جهد البعوض أن يكون قارصًا

ولم يكن الشيخ يهدف من ترفعه عن الهجاء إلا إلى هذا الصون.

---

(١) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٧٢، حيث يعرض في سياق المدح بخصوم الممدوح.
وقارن البيت الأول بقول أبي الطيب: إذا شاء أن يلهو بلحية أحمق... أراه غباري ثم قال له إلحق. ديوانه: ٣/ ٥٧.
(٢)س – ز / شروح: ص ٥٠٣ – ٥٠٩.
(٣)ديوان مهيار: ٢/ ١٥٠.

٣ - **الهجاء**: وهو النقيض الفني لغرض المدح، وقد انتهى النقاد من خلال تمثلهم لمختلف أنماط الأشعار الهاجية إلى أن خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها فلا يقبح بمثلها، وأن المعدود شعرًا منه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، أما القذف والإفحاش فسباب محض ليس للشاعر فيه الا إقامة الوزن(١).

لكن تتبع تاريخ الهجاء يكشف عن أن هذا الصنف الأخير هو ما انتهى إليه هذا الفن في عصور المحدثين، فالرغبة في الايلام والإفحام الاجتماعي كانت ترغم الشعراء على اللجوء إلى مختلف ضروب الإفحاش والإقذاع كالتي نجدها في هجاء أبي الطيب لضبة(٢). ولم تكن نزعة التنقية الشعرية والبعد عن الإفحاش في مذهب التبادي الشعري لتسمح بسلوك هذا المسلك والإخلال بنقاوة المعاني والأغراض.

وتدل حدة الشيخ في تعريضه بخصومه، وسخريته من ابن القارح وزجره للنابح الذي طعن عليه في لزومياته، على أنه كان يمتلك استعدادًا قويًّا للإيلام في الهجو عن طريق الإقذاع، لكنه - وهو الذي استقبح ما قذف به الفرزدق جريرًا من أمر يكنى عنه(٣) - كان مجبرًا على أن يختار بين اكتفائه في الهجاء بما اعتدل وبعد عن القذف، التزامًا منه بالمعايير الفنية التي كان مذهبه الشعري يفرضها عليه(٤) فيكون في هجائه مغلبًا، وبين أن يرفض هذا الغرض مطلقًا حتى لا يتهم بالتقصير فيه كما اتهم أستاذه غير المباشر أبو تمام مؤسس القصيدة المتبادية.

وقد اختار الشيخ أن يكف لسانه عن فن الهجاء مستغنيًا عنه بمقاطع التعريض في بعض مدائحه وفخرياته، فخلا ديوان السقط من أشهر أغراض الشعر بعد المديح، كما يؤكد ذلك قوله هو نفسه: (لم أهج أحدًا قط)(٥). أما اللزوميات فقد خلت من

---

(١) انظر العمدة: ٢/١٧٠ - ١٧١.

(٢) انظر ديوانه: ١/٣٣٠، حيث قوله: ما أنصف القوم ضبه... وأمه الطرطبهْ.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٢٠.

(٤) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) انظر إرشاد الاريب: ٣/١٢٦.

الأغراض المذكورة سابقًا كلها، إلا أن يحمل ذمه للرنيلة وأهلها على أنه هجاء لقبيح السجايا وتعريض بالبشر المجبولين على الشر:

لقد ضلَّ هذا الخلق ما كان فيهم

ولا كائن حتى القيامة زاهد[1]

وكما كشف للشيخ زيف المديح كشف له زيف الفخر وتفاهة عقول من يتعاطونه لأنه مبني على الغرور والجهل بقبائح النفس، و(لعل في نفوس الكروان أنها أحسن من الطواويس.. وما تعترف الحبشة في ديارها أن أمة من الأمم أفضل منها في السؤدد)[2].

ورغم أن الفخر كان يبنى في معظمه على تعداد الفضائل الخلقية كالمديح، نجد الشيخ بعد توبته من الشعر ينزل به ككل فنون الصناعة الشعرية إلى رتبة الغريزة بعيدًا عن العقل، ليصبح سلوكًا وضيعًا يفضح جهل صاحبه، ويكشف عن تسلط النفس الحيوانية عليه، فغرائز (الحيوان قلما تعترف بالفضيلة، بل تجد أدنياء العالم يدعون الفضل على أهل الأقدار.. ومن كان ذا وفارة من اللب كان بالعكس من هذه الصفة، لأن عقله يعلمه أن الله تعالى قادر على أن يخلق من يفضله)[3].

ولتجلي حقيقة الفخر لديه أصبح بعد تطليقه الشعر ينفر من سقط الزند ويقول: (مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه)[4]، وتحول في اللزوم من التنوير بفضائل النفس إلى التشهير برذائلها في سياق أخلاقي فكري بعيد عن عبث الشعر:

انفض ثيابكَ من ودِّي ومعرفتي

فإن شخصي هباء في الضحى هابي

وقد نَبَذْتُ على جمرٍ خبا يبسًا

فإن يكن فيه سقط يذْكُ إلهابي

---

(١) لزوم ما لا يلزم: ٣١١/١. وانظر زجر النابح: ص ٤٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٦٧.

(٣) نفسه: ص ١٦٨.

(٤) مقدمة شرح التبريزي / شروح: ص ٣.

وقـــد نـصـحـتـك فـاحـــذر أن تـــرى أنـنًـــا

تـرمـي إلـى الـسـهـب إكـثـاري وإسـهـابـي[1]

III - **العتاب والاعتذار**، وهما الغرضان اللذان تتصارع فيهما الشخصيتان الفنية والإنسانية وتتداخلان لالتباس المعايير الفنية الشعرية فيهما بالمعايير الاجتماعية السلوكية.

١ – وقد وصف ابن رشيق **العتاب** بأنه وإن كان حياة المودة وشاهد الوفاء (باب من أبواب الخديعة يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قل كان داعية الألفة وقيد الصحبة، وإذا كثر خشن جانبه وثقل صاحبه)[2]. ويبدو أن الشيخ كان متمثلًا للتداخل بين الليونة الظاهرة والإيلام النفسي القاسي في المعاتبات، وللتأثير السلبي الذي يمكن أن يلحقه بالعلاقات الاجتماعية، فالعتاب بلطفه الظاهر يلين حتى يقارب ليونة النسيب ورقته:

وحـــدا الـنـسـيـب إلـــى الـعـتـاب كـأنـه

ريـش الـسـهـام حـــدت غـــروب لـهـاذمِ[3]

واللهاذم وإن أخفاها الريش لا تكون إلا مؤلمة:

أيـبـسـط عـــذري مـنـعـم أم يـخـصـنـي

بـمـا هـــو حـظـي مـــن ألـيـم عـتـابِ[4]

ولهذه القساوة الخفية في المعاتبات نجده يجانب هذا الغرض لقربه من الهجاء ويكاد يخلي شعره منه، فإذا نحن استثنينا البيت[5] الذي ختم به إحدى مدائحه الشاكرة معاتبًا صديقه على كون الهدية التي أرسلها إليه كتابًا عليه سماعه، يظل كل ما نظمه من هذا الفن في سقطيتين اثنتين كتب أولاهما إلى أحد الأشراف يمدحه

---

(١) اللزوم: ١/١٥٩.

(٢) العمدة: ٢/١٦٠.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٤٨١.

(٤) نفسه: ص ١٦٩٢.

(٥) نفسه: ص ٢٠٢٩. والمراد قوله: غير أن السماع في الكتب وقف... وانتقال الوقوف غير جميل.

ويلومه على إخلافه وعده وعدم ايصال إحدى المدح إلى المخاطب بها، وأرسل الثانية إلى خاله في المغرب يدعوه إلى العودة إلى الشام ويعاتبه على خروجه منها طمعًا في أموال قد أغناه الله عنها.

ورغم بعد المعاني المعاتبة عن الحدة والعنف اللذين تجدهما في التعريض، يلاحظ أن هدوء لغة الخطاب يخفي تحته معاني يخرج بها من الاستئلاف إلى ما يشبه الاحتجاج والانتصاف[1]، فهو ينسب معاتبه الأول إلى الكذب وإخلاف الوعد لأنه وعد بإيصال القصيدة إلى الممدوح، وأخلف وعده فشابت لديه والمأمول بها لا يعلم بوجودها:

قل للذي عرفت حقيقته به
إذ لا يُقام على الدليلِ دليلُ
ما بال سابقةٍ يصل لجامها
أرنت وعقد حزامها محلول
أكذا الجياد إذا أرادت موردًا
نضب الفرات لها وغاض النيل
فهي التي صيغت لها من وعدك الـ
ـأحجال أمس وفصل الإكليل
وكلامك المرآة تصدق في الذي
تحكي وأنت الصارم المصقول[2]

أما خاله فقد نسبه رغم حبه له إلى الجشع وفساد الرأي لتغريره بنفسه بالرحيل إلى المغرب طمعًا في ما يغني المشرقُ عنه من وفاء ومال، ولم تشفع المودة والقرابة للخال الذي بدا من خلال العتاب سفيها يفتقر إلى من يرشده:

علام هجرت شرق الأرض حتى
أتيت الغرب تختبر العبادا

(١) العمدة: ٢/١٦٠.

(٢)س. ز / شروح: ص ٨٧٣.

فــإن تجــد الــسيــار كــمــا أراد الــ

ــغــريــب فــمــا الــصــديــق كــمــا أرادا

ظــعــنــت لــتــســتــفــيــد أخًــــا وفــيًّــا

وضــيــت الــقــديم المــســتــفــادا

وكــيــف تــســيــر مــبــتــغــيًــا طــريــفًــا

وقــد وهــبــت أنــامــلــك الــتــلادا

فــمــا يــنــفــك ذا مــالٍ عــتــيــدٍ

فــتًّــى جــعــل الــقــنــوع لــه عــتــادا

ومــا زلــت الــرشــيــد نــهــى وحــاشــا

لــفــضــلــك أن أذكــره الــرشــادا

نــراســلــك الــتــنــصــح فــي الــقــوافــي

وغــيــرك مــن نــعــلــمــه الــســدادا[1]

وورود مثل هذا اللوم القاسي في شعر يخاطب به خاله الذي كان من أعز أقربائه لديه، ينبئ بأنه لم يكن يستطيع أن يملك نفسه ويمنعها من الخروج إلى التأنيب المؤلم والعتاب المرعند التغيرعلى من يغضبه من أهل وده، ولهذا آثر تجنب هذا الغرض. أما الممدوحون فقد كفاه زهده في أموالهم التعرض لهم لا معاتبًا ولا هاجيًا.

ورغم ندرة هذا الغرض في شعره يمكن عد الدرعيات في جانب منها عتابًا غير مباشر لأهل الشام على جبنهم وتخاذلهم أمام الروم من خلال تأنيبه الخفي لكل من رهن درعه أو جعلها دية أو مهرًا لحسناء أو باعها بيعة وكس:

إبــلا مــا أخــذت بــالــنــثــرة الحــصــ

ــداء يــا خــسر بــائــع مــحــروب[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٨٥ – ٨٠٨.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٨١

وكذا من خلال سخريته من رجال خلعوا الدروع جبنًا فعدوا أمواتًا وهم أحياء ونابت عنهم نساؤهم في لبسها[1].

٢ - وإذا كان العتاب غرضًا يلجأ إليه الشاعر عند غضبه من الآخر وتغيره عليه، فإن الأصل في **الاعتذار** غضب الآخر منه. وقد نصح ابن رشيق الشعراء بألا يقولوا ما يحتاجون إلى الاعتذار عنه[2] رادا هذا الغرض إلى جناية اللسان في صناعة التكسب، ومفرقًا بين طريقة استرضاء ذوي السلطان، وطريقة استرضاء الإخوان. واعتذاريات الشيخ في مجملها بعيدة عما يجر إليه التكسب بالشعر، لأن المخاطبين بها كانوا كلهم من أصدقائه، وجد قليلة كالعتاب بالقياس إلى الأغراض الأخرى لأن ما ورد منها أبيات متناثرة يعتذر فيها عن عدم الإطناب في التهنئة:

هـنـاءٌ مـن غـريـبٍ أو قـريـبِ
كـلا وصـفـيـه حـق لا فـريّ
ولـولا مـا تـكـلـفـنـا الـلـيـالـي
لـطـال الـقـول واتـصـل الـروي
ولـكـن الـقـريـضَ لـه مـعـانٍ
وأولاهـا بـه الـفـكـر الخـلـي[3]

أو عن تأخره في المخاطبة بالشعر[4]، أو يشرح فيها للتنوخي أمر ديوان تيم اللات[5]. ولعل أدل أشعاره على طريقته في الإعتذار قطعتان خاطب بهما صديقين له أديبين يعتذر عن قلة ما أنفذه إليهما من مال، ويظهر من القطعة الأولى أن الشيخ كان

---

(١) انظر قوله: فقدن رجالًا وافتقرن عشية... إلى لبس أدراع الحديد على رغم. الدرعيات / شروح: ص ١٩٩٦. وانظر ما يأتي.
(٢) انظر العمدة: ٢/١٧٦.
(٣)س. ز / شروح: ص ١٣٢٨ - ١٣٣٠.
(٤) انظر قوله: إن العوائق عقن عنك ركائبي... فلهن من طرب إليك هديل. س. ز / شروح: ص ٨٧١.
(٥) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

قد أهدى ما أهداه ابتداء، ورغم ذلك اعتبر نفسه مقصرًا لأن ما بعث به إلى صديقه من مال قليل إن كفى لشراء ماء الطهر والشراب فلليلة واحدة فقط:

أيبسط عذري منعمٌ أم يخصني
بما هو حظي من أليم عتابِ
لعل الذي أنفذت يكفيه ليلة
لإسباغ طهر حان أو لشراب[1]

أما الاعتذارية الثانية فيبدوأن الشاعر فيها كان متضايقًا من عجزه أن يجيب صديقه المحتاج إلى ما طلبه منه من معونة وهو ينفذ إليه من المال ماعده لسماحته قليلًا زهيدًا لا يكفي لقوت يوم:

قد استحييت منك فلا تكلني
إلى شيءٍ سوى عذرٍ جميلِ
وقد أنفذت ما حقي عليه
قبيح الهجو أو شتم الرسول
وذاك على انفرادك قوتُ يومٍ
إذا أنفقتَ إنفاق البخيل[2]

ومن السقطيات التي تستوقف الدارس قصيدة غريبة جعل الشيخ ظاهرها اعتذارًا، ثم خرج فيها بالمحاجة إلى المعاتبة وهو غير جاهل بأن (إتيان المتعذر من باب الاحتجاج وإقامة الدليل)[3] يبعد الشعرعن الغاية. ويبدو أنه كان قاصدًا إلى جعلها مزيجًا من الاعتذار والعتاب لعدم رضاه عن سلوك صديقه ومذهبه الشعري الخمري[4] فصديقه الشاعر الرقي قد وجد عليه لتخلفه عن عيادته عندما مرض، فنسبه إلى

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٩٢ – ١٦٩٤.

(٢)نفسه: ص ١١٤٤.

(٣) العمدة: ٢/١٧٦.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

الهجر ولامه، لكن ما اشتكى منه لم يكن - لدى الشيخ - بالعلة التي يستحق صاحبها أن يعاد لأنه كان صريع شبقه وتسلط غرائزه الشهوانية عليه لاصريع مرضه واعتلال جسده، والمروءة تفرض عيادة المرضى لكنها لا تفرض عيادة من استسلم لنفسه وهي تأمره بالسوء:

أمعاتبي في الهجر إن جاريتني
طلق الجدال وجدت عينُ الظالمِ
حوشيت من شكوى تعاد وإنما
شكواك من نظر بدجلة عارم
فاكفف جفونك عن غرائر فارسٍ
فالضرب يثلم في غرار الصارم
وعيادة المرضى يراها ذو النهى
فرضًا ولم تفرض عيادة هائم
تصف المدامة في القريض وإنما
صفة المدامة للمعافى السالم
وظننت وجدك ماضيًا متصرفًا
فلقيتني منه بفعل دائم[1]

وإشارته إلى دجلة تدل على أن القصيدة من سقطياته البغدادية وأشعار بغداد كانت المنبئة بتحوله إلى المعايير الأخلاقية في نظرته إلى الشعر والناس، ولهذا لا نعد جفاءه لهذا الشاعرالبابلي[2] العاشق للخمرة والعبث موقفًا نقديًّا كالذي وقفه أبو الطيب من ذوق الوزير المهلبي ومذهب ابن الحجاج وابن سكرة فحسب، ولكن إرهاصًا بموقفه الأخلاقي الذي سينتهي به لا إلى جفاء أصدقائه الهازلين وحدهم ولكن إلى اعتزال الناس كلهم.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٤٧٦ - ١٤٨٠

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٣٠١ و٣٠٧، وانظر خزانة البغدادي: ص ١١ و١٩٤.

IV - **الشكوى والحنين:** قد لا نبالغ إذا نحن ذهبنا إلى أن الأشعار التي كشف فيها الشيخ عن انفعالاته الإنسانية متحررًا من سلطة النمطية الشعرية، هي قصائد الشكوى والحنين التي أثمرتها المرحلة البغدادية فكانت خاتمة سقطياته. وما يميزها من أخواتها بروز الشخصية الإنسانية فيها بروزًا قويًّا بالقياس إلى الشخصية الفنية لارتباطها بالمحنة المادية والنفسية التي عانى منها بسبب رحيله إلى بغداد وعودته منها.

ولا نعني بهذا أنه تراجع فيها عن نزعة التجويد التي التزم بها في ديوانه الأول، ولكننا نقصد أن الجانب الإنساني فيها قوي حتى أربك بعض الشيء البناء الهيكلي النمطي، فبدت القصائد كالبعيدة عن نمط الهيكلة التي تكشف عنها مدائحه وفخرياته. ولذا تظل هذه القصائد - فضلًا عن قيمتها الفنية - الوثيقة الشعرية المصدقة التي يستطيع الدارسون من خلالها تعرف حقيقة نفسية الشيخ القلقة الحائرة وطبعه المتقلب الذي كان يجره إلى التبرم والسخط السريع على ما كان يرتضيه ويختاره هو نفسه.

ويمكن أن نصنف أشعاره الانفعالية من حيث معانيها ومقاصيدها أصنافًا أربعة: الاستنجاد، والندم على استبدال العراق بالشام، والحزن لفراق البغداديين، والندم على الخروج من بغداد والعودة إلى الشام.

١ - **أما الاستنجاد** فقد بدا جليًّا في قصيدته العينية التي أرسلها إلى الأسفراييني يستعينه على تخليص سفينته وما عليها من متاعه وماله من العشارين، بعد أن وجد نفسه غريبًا في العراق لا مال له ولا أهل. وقد حرص وهو يجامل بمعانيه الشعرية هذا الفقيه الذي أرغمته الحاجة على الاستغاثة به، على أن يذكره - اعتزازًا بنفسه - بأنه لم يتأخر عن إرسال الهدية إليه بخلًا بما لديه، وأنه لم يقصده طمعًا في المال، ولكن لأن العجز وضيق الحيلة اضطراه إلى اللجوء إليه لعله يعينه بجاهه على استعادة ما اغتصب منه. ويتضح مما ختم به استنجاده أن أمله فيه كان ضعيفًا:

ولا أثقل في جاهٍ ولا نشبٍ

ولو عددت أخا عدمٍ وإدقاعِ

ولا هدية عندي غير ما حملت

عن المسيب أرواح لقعقاع

مطيتي في مكان لست آمنه

على المطايا وسرحان له راع

فارفع بكفي فإني طائش قدمي

وامدد بضبعي فإني ضيق باعي

وما يكن فلك الحمد الجزيل به

وإن أضيعت فإني شاكر داع[1]

٢ – ويعد ما نظمه معبرًا عن أسفه على المجيء إلى بغداد، الوجه الثاني لشعره الانفعالي الصادق، وقد بدا الشيخ فيه شديد الحزن على فراق المعرة والشام، ولم يترك الشاعر معنى يشخص به الأسى الذي كان يملأ نفسه دون أن يأتي به، فالحسرة كانت أقوى من أن تغلب، ولعل الخمرة لو أحلت كانت وحدها تستطيع أن تنسيه الحال المزرية التي جر نفسه إليها، أما العودة إلى بلاده فقد أنبأه اليأس بأن الموت سيسبقه إليها:

وماء بلادي كان أنجع مشربًا

ولو أن ماء الكرخ صهباء جريالِ

فيا وطني إن فاتني بك سابقٌ

من الدهر فلينعم لساكنك البال[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٥٦ – ٧٦١ . وانظر تفصيل الكلام على أمر السفينة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢)نفسه: ص ١٢٥٤ – ١٢٥٨ . وانظر تفصيل الحديث عن رحلته إلى الشام والأشعار المعبرة عن ندمه في ما تقدم: القسم الثاني.

لقد كان الاعتراف بندمه على الخروج من معرة النعمان حيث كان معززًا الشاهد على خيبة ظنه في بغداد التي غررت به فظل يحلم بجمالها منذ صباه فلما أتاها كشفت له عن أنياب أغوال، وما حز في نفسه أن أهله بالشام كانوا يتوهمون أنه اختار راضيًا حياة الهوان فيها وهم لا يعلمون أن ما أكرهه على البقاء فيها وحال دون عودته إليهم مهالك الفلاة وسيوف الفتاك بها[1].

٣ – ولم تكن صرخة الشكوى من بغداد إلا مقدمة لصرخة ثانية ستكون تحسرًا عليها لا تأذيًا منها فوحشة الفقر والاغتراب في بغداد لم تلبث أن أصبحت بعد استعادته سفينته وماله استئناسًا بمن أخلصوا له الود من أهلها [2]، ولما نفد المال ضاق به العيش بها فبدأ الإحساس بقرب لحظة فراقها يكدر أنسه، وعندما جاءه خبر مرض أمه علم أنه عائد لا محالة إلى الشام فكانت الحسرة الثانية، حسرة الخروج من بغداد.

وقد جاءت الأشعار التي أرخت لهذا الخروج موزعة على ثلاثة قصائد، اختصت التالية منها بكونها قصيدة الوداع الحزين، أما الأخريان فقد كانتا للتهنئة والمديح الإخواني، ورغم ذلك تضمنت من المعاني السوداوية ما جعلهما أقرب إلى الشكوى والتأسي منهما إلى التهنئة والمديح. ويتضح من تتبع معاني أشعاره التي ارتبطت برحيله عن بغداد أن حزنه لقرب فراقها قد دام زمنا قبل أن تجعله رحلة الفراق تفجعا وحسرة باكية.

فالشيخ في تهنئته للتنوخي كان ما يزال قادرًا على لقاء أصدقائه بما يليق بهم من المجاملة والتودد، لكنه لم يخف عنه عجزه عن الإطناب في التهنئة لثقل الهم الذي صار يشغل باله، ولم يكن اهتمامه إلا توجسًا وإحساسًا بأن غراب البين قد بدأ ينعب منبئًا بقرب فاجعة السير عن العراق وأهلها:

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ١١٩٥ – ١٢٠٧، وانظر الأبيات اللامية المذكورة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) انظر تفصيل الحديث عن ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.

ولـكـن الـقـريـضَ لـه مـعـانٍ

وأولاهـا بـه الـفـكـر الـخـلـيُّ

إذا نـأت الـعـراق بـنـا المطـايـا

فـلا كـنـا ولا كـان المـطـي

عـلـى الـدنـيـا الـسـلام فـمـا حـيـاةٌ

إذا فـارقـتـكـم إلا نـعـي[1]

وكانت لاميته التي أجاب بها صديقه ابن فورجة عن قصيدة له إعلانًا بصدق نبوءة الغراب، فالشيخ قد أدرك أن بلاء النأي عن بغداد حان فأخذ يتهيأ للرحيل، وأعلن ذلك للبغداديين فعز عليهم فراقه وسألوه البقاء ملحين[2]. وقد جعل ابن فورجة مطلع القصيدة التي أرسلها إليه قوله:

ألا قـامـت تجـانـبـنـي عـنـانـي

وتـسـألـنـي بـعـرصـتـهـا مـقـيـلا[3]

وهو استهلال تعمد أن «يبرع»[4] فيه من خلال جعله الافتتاحية الغزلية تومئ إلى استياء البغداديين من عزمه على الرحيل وتنبئ بأن معاني القصيدة ستكون إلحاحًا عليه في البقاء بينهم. أما اللامية التي أجابه بها الشيخ – فقد خالف فيه أسلوب ابن فورجة وافتتحها بجلالة الحدث[5] بدون نسيب مسرعًا إلى الحديث عن الهم الذي أصبح يؤرقه أمام فداحة داهية الفراق التي نزلت فأزعجته مانعة إياه من طويل المقام وقصيره، ولا نجد في هذه اللامية الجزع الذي سنجده في عينية الوداع، لكن الحزن الدفين الذي اصطبغت به القصيدة من أول أبياتها يكشف عن أن الشيخ قد عانى آلامًا نفسية قاسية قبل أن يبدأ سفر العودة ويصبح اليوم المخوف فاجعة حقيقية:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٣٠ – ١٣٣١.

(٢) انظر تفصيل الحديث عن ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.

(٣)س. ز/ شروح: ص ١٣٦٩.

(٤) انظر مفهوم براعة الاستهلال في خزانة الحموي: ص ٣، وانظر ما يأتي.

(٥) انظر في ما يأتي المبحث الخاص بالبناء الهيكلي.

كفى بشحوب أوجهنا دليلا
على إزماعنا عنك الرحيلا
أبت صنفا النواعب من نياق
وطير أن تقيم وأن تقيلا
يفجعنا ابن دأية بابن أنسٍ
نفارقه فلا تبع الحمولا
وقلده الرماة بأرجوانٍ
وعاد شبابه رحضًا غسيلا
كلفنا بالعراق ونحن شرخٌ
فلم نلمم به إلا كهولا
وشارفنا فراق أبي عليٍّ
فكان أعز داهيةً نزولا
وزلنا بالغليل وما اشتفينا
وغاية كل شيء أن يزولا
ستحمل ناجيات العيس مني
صديقًا عن ودادك لن يحولا
يؤمل فيك إسعاف الليالي
وينتظر العواقب أن تديلا[1]

وكانت صرخة الوداع في عينيته تفجعًا شعريًّا صادقًا، فقد احتشد البغداديون رجالًا ونساء وأطفالًا يوم خروجه لتوديعه وهم أسفون كما ذكر هو نفسه في إحدى رسائله[2]، وكان أسفه لفراقهم أشد، فالفاجعة التي حلت به أكدت أن الغراب بنعيبه

(١)س . ز / شروح: ص ١٣٦٩ - ١٤٠٢.
(٢) انظر رسالته إلى خاله / رسائله / عطية: ص ٧٦.

– وهو أصدق الكهان – إنما ينبئ بنكبة الفراق التي لا ينجو من آلامها كل من يسعد بنعمة التلاقي، وما استغربه الشيخ متشككًا أن يكون المتنبئ بالفراق غرابًا أسحم، ولم يُعرف أن السودان ظهر فيهم نبي:

نبي من الغربان ليس على شرعٍ
يخبرنا أن الشعوب إلى صدعِ

أصدقه في مرية وقد امترت
صحابة موسى بعد آياته التسع

كأن بفيه كاهنًا أو منجمًا
يحدثنا عما لقينا من الفجع

وما كان أفعى أهل نجران مثله
ولكن للأنس الفضيلة في السمع

وما قام في عليا زغاوة منذر
فما بال سحم ينتجين إلى بقع[1]

لكن شكه لم يدم طويلًا، فقد ألزمته ساعة الفراق بالتصديق ولم يكن ليستطيع غير التحسر، فدجلة التي كان يتخوف من أن ينأى عنها قبل أن يشفي غليله من مائها[2] ستحول دونها المفاوز، ولو استطاع لشربها كلها قبل الرحيل. أما الشام وأهله اللذان استبدلهما ببغداد وأهلها فبئس البديل على أنهما وطنه وقومه:

أودعكم يا أهل بغداد والحشا
على زفرات ما ينين من اللذعِ

فبئس البديل الشام منكم وأهله
على أنهم قومي وبينهم ربعي

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٣٢.

(٢) انظر أبيات اللامية السابقة (كفى بشحوب أوجهنا دليلا).

سأعرض إن ناجيت من غيركم فتًى

وأجعل زوا من بناني في سمعي

تعجلت إن لم أثن جهدي عليكم

سحاب الرزايا وهي صائبة الوقع[1]

وإذا كانت مشاهد الرحيل والوداع تثيرالشجن والحزن لدى كل الناس فإن الحزن الذي يبكي منه الشيخ كان غير ذلك، فقد ألف الأسفار والترحل حتى تجلد قلبه وأصبح لا يحزن لفراق الأمكنة التي يحل بها لأنه كان يرحل عنها مختارًا، أما بغداد فقد زارها عاشقًا وسقي مرارة فراقها وهو كاره مرغم:

وكم جبت أرضًا ما انتعلت بمروها

وجاوزت أخرى ما شددت لها شسعي

وبت بمستن اليرابيع راقدًا

يطوفن حولي من فرادى ومن شفع

أبيت فلم أطعم نقيع فراقكم

مطاوعة حتى غلبت على النشع

فناديت عنسي من دياركم هلا

وقلت لسقبي عن حياضكم هدع[2]

٤ – لقد كانت حسرة الشيخ – حين حل ببغداد – شديدة لأنه كان يخاف من أن يدركه الموت بها قبل أن ينعم بالعودة إلى وطنه ليكون متواه الأخير، وحين طاب له العيش بها وأزعجه شؤم الفراق منها صارت حسرته من علمه أن غدر الليالي حرمه من أن يسعد بالموت فيها وبلاء عظامه في ترابها، وليت النوق التي حملته بعيدًا عنها عقرت فلم يرحل:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٤٩ – ١٣٦٧. ولنظر الأبيات العينية المذكورة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢)نفسه: ص ١٣٥٥ – ١٣٥٦

لبست حدادًا بعدكم كل ليلةٍ
من الدهم لا الغر الحسان ولا الدرعِ
أظن الليالي وهي خون غوادر
بردي إلى بغداد ضيقة الذرع
وكان اختياري أن أموت لديكم
حميدًا فما ألفيت ذلك في الوسع
فليت حمامي حم لي في بلادكم
وجالت رماحي في رياحكم المسع
وليت قلاصًا ملعراق خلعنني
جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع[1]

وقد تبدو هذه الزفرات التي عبر عنها في قصيدة الوداع التي بدأ نظمها مع بدء سفر الرجوع انفعالًا إنسانيًّا طبيعيًّا تفرضه أشجان التوديع لدى كل من يرحل عن مكان ألفه، لكننا عندما نقارن حزنه القصير على الشام بعد خروجه منها بحزنه على العراق، ندرك أن حسرته على بغداد كانت أكبر من أن تكون مجرد تأثر آني بلوعة الوداع، فهذه الحسرة التي صورتها عينيته ظلت ملازمة له في القصائد الثلاث التي نظمها قبيل تطليق الشعر.

وكانت تائيته إلى التنوخي مع مرثيته في أمه آخر ما نظمه من سقط الزند، إلا أن التحسر لبس فيها بدل لباس الجزع والتفجع لباس الندم والحنين، وآلامهما أقسى. فذكرى البغداديين الذين عاهدهم على أنه لن يكف عن الثناء عليهم:

تعجلت إن لم أثن جهدي عليكم
سحاب الرزايا وهي صائبة الوقعِ[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٦٣ – ١٣٦٥
(٢)نفسه: ص ١٣٦٧

ظلت تعيش في وجدانه باعتبارها آخر ما احتفظ به من عالم التأنس وهو يخرج من بغداد أسيرغربة نفسية واجتماعية قاسية انتهت به إلى عزلته المهشورة. وظهرت وطأة شعوره بالاغتراب عند دخوله بلاده الشام، فقد أحس بأنه لن يأنس بقومه فأعلن اعتزاله في رسالته المشهورة[1] إليهم وهو ما يزال في طريق العودة بعيدًا عنهم ليعيش مع ذكرى أنس أهل العراق موزعًا بين الندم على عدم استرشاده بمن نصحه بالبقاء بينهم، وبين الأمل في الرجوع إليهم:

وهل يوجس الكرخي والدار غربةٌ
من الشأم حس الراعد المترجعِ
سلام هو الإسلام زار بلادكم
ففاض على السني والمتشيع
لقد نصحتني في المقام بأرضكم
رجال ولكن رب نصح مضيع
فلا كان سيري عنكم رأي ملحد
يقول بيأس من معاد ومرجع[2]

وكان الشيخ يعلم متيقنًا أن مهالك الصحاري وسيوف لصوصها وطمع الروم في الشام، تقتل كل آمال العودة، ورغم ذلك عاف مياه بلاده ليرتوي من ذكرى شراب دجلة وعيون الكرخ التي سجن فيها نفسه:

سقيًا لدجلة والدنيا مفرقةٌ
حتى يعود اجتماع النجم تشتيتا
وبعدها لا أريد الشرب من نهر
كأنما أنا من أصحاب طالوتا[3]

---

(١) انظر رسالته إلى أهل المعرة، رسائله / عطية: ص ٨١.
(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٤٤ – ١٥٥٢
(٣)نفسه: ص ١٥٩٨.

وتوشك رحلة العودة أن تنتهي فيلتبس أمل الرجوع إلى بغداد بآخر جديد هو أمل السلو عنها للخلاص من تباريح الشوق، لكن الشوق كان أغلب فظل التمني ملاذه وهو عالم أن دون العودة إليها خرط القتاد:

ولي حاجةٌ عند العراق وأهله
فإن تقضياها فالجزاء هو الشرطُ

سلا علماء الجانبين وفتية
أبنوهما حتى مفارقهم شمط

أعندهم علم السلو لسائلٍ
به الركب لم يعرف أماكنه قَطُّ

وما أربي إلا معرس معشرٍ
هم الناس لا سوق العروس ولا الشط

وهل ينشطني من عقالي إليكم
رضا زمني أم كل شيمته سخط

إذا أنا عاليت القتود لرحلة
فدون عليان القتادة والخرط

وإن خلطتني بالتراب منيةٌ
فبعض ترابي من موتكم خلط

فيا ليتني طارت بكوري إذ دنا
بكوري قطاة بالصراة لها وقط

لأقضي هم النفس قبل مجلة
كأن عظامي الباليات بها خط(1)

وإذا كان صدق الحزن في سقطيات التحسرعلى بغداد قد جعلها من أرق أشعار الشكوى، فإن الحذق بالصناعة قد جعلها من أجودها وأجمل أشعار السقط لجمعها

---

(1)س. ز / شروح: ص ١٦٢٨ – ١٦٤٦.

بين رقة العاطفة الصادقة والسبك الجزل المجود. ولم يبرز تكامل الصدق والتجويد في هذه القصائد من خلال معاني الشكوى والتحسر فحسب، ولكن من خلال المعاني المادحة والفخرية التي مازجتها، فالحديث عن مودته لأصدقائه البغداديين كان يجره إلى التنويه بفضائلهم وتبريزهم في الشعر والأدب والجدل[1] كقوله في التنوخي:

إلــى الـتـنـوخـي واسـألـه أخـوتـه

فـقـبـلـه بـالـكـرام الـغـر أوخـيـتـا

فـذلـك الـشـيـخ عـلـمًـا والـفـتـى كـرمًـا

تـلـفـيـه أزهــر بـالـنـعـتـين مـنـعـوتـا

يـا ابـن المحـسـن مـا أنـسـيـتـا مـكـرمـةً

فـاذكـر مـودتـنـا إن كـنـت أنـسـيـتـا

لـسـت الـكـريم وفـي دار مـبـاركـة

حـلـلـت والجـانـب الـغـربـي نـوديـتـا[2]

والحديث عن غربته ونفاد ماله في بغداد كان يقوده إلى الفخر بعفته وقناعته، وعزة نفسه رغم محنته:

رحـلـت لـم آت قـرواشًـا أزاولـه

ولا المـهـذب أبـغـي الـنـيـل تـقـويـتـا

والمـوت أحـسـن بـالـنـفـس الـتـي ألـفـت

عـز الـقـنـاعـة مـن أن تـسـأل الـقـوتـا[3]

لكن مديحه وفخره في هذا النوع من الشعر كان جزءًا من الشكوى نفسها ولا علاقة له بشحذ القريحة، الذي كان وراء أشعاره الأخرى. لقد انتهت مرحلة الشعرالمجود بانتهاء رحلة العودة من العراق فقد طلق الشعر بعد نظمه سقطياته الخاتمة وكانت كلها شكوى وتفجعًا، لكن توديعه أساليب التجويد الشعري لم يكن توديعًا للحزن نفسه، فقد ظل التحسر على بغداد حاضرًا في لزومياته نفسها:

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ١٣٥٣، حيث قوله: أدرتم مقالًا في الجدال بألسن... خلقن فجانبن المضرة للنفع.

(٢)نفسه: ص ١٥٩٠ - ١٥٩٢ . وانظر مدحه لآل حكار في الطائية.

(٣)نفسه: ص ١٥٩٩ - ١٦٠٠ . وانظر الصفحة: ١٢٠٤ - ١٢٠٧.

يَـا لـهف نفسـي علـى أنـي رجـعـت إلـى
هــذي الـبـلاد ولــم أهـلـك بـبـغــدادا[1]

ولم تكن اللزوميات شعرًا مجودًا، ورغم ذلك حملها الشيخ معاني الشكوى والحنين إلى المدينة التي عشقها، لأن حزنه عليها كان أعمق من أن يذهب بذهاب مرحلة الأشعار المجودة.

V - **التعـزية والـرثاء:** يعد الرثاء لدى كل النقاد القدامى من الفنون الأصيلة في الشعر العربي وإن قل بالقياس إلى المديح لقلة المناسبات الداعية إليه بالقياس إلى غيره من الأغراض. وتتحدد طبيعة معانيه من خلال نوع العلاقة التي تربط الشاعر بالميت فتكون مراثي باكية حين يكون المفجوع هو الشاعر نفسه، وتعازي مصبرة حين يكون الشاعر طرفًا ثالثًا يحث على التجملِ والصبرِ مَنْ فُجِع بعزيز عليه فافتقر إلى من يعزيه، وأعني بهذا أن الشاعر في المراثي يكون فاقدًا للصبر وفي التعازي داعيًا إليه.

وإذا كان فن الرثاء في عمومه يعد ثناء على الميت بصيغة الماضي[2]، فإن هذا الثناء في المراثي يتخذ مظهر البكاء والتفجع، بينما يكتسي في التعازي بلباس التماسك والتأبين الذي تصاغ فيه المعاني الراثية بلغة هادئة تجعلها وسطًا بين المديح المنشرح والتحسر الباكي. وما نظمه الشيخ من هذا الفن لم يتجاوز في السقط ثماني قطع: ثلاث منها فقط في الرثاء الصريح، وقد خص بها والده ووالدته، والباقي تعاز عزى بها بعض أصدقائه عمن فقدوه.

أما اللزوميات فقد خلت لطبيعتها الفكرية التذكيرية من الرثاء خلوها من كل الأغراض الشعرية المشهورة، إلا قطعة واحدة جعلها رثاء للوزير أبي القاسم المغربي. وتلتقي المعاني التي بنى عليها التعازي والمراثي في كونها تتجه كلها إلى التنبيه على أن الموت هو النهاية المفجعة التي يسير إليها حتما كل الأحياء وإن غفلوا عنها أو تغافلوا.

---

(١) اللزوم: ١/ ٤٠٦.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١١١، وانظر العمدة: ٢/١٤٧.

ويمتح الشاعر معانيه هذه من حقول دلالية تتعدد في ظاهرها لكنها تتكامل كلها أو بعضها لتكون فنيًّا ما اصطلح على وصفه بقصيدة الرثاء. ويمكن ردها في مجموعها إلى الحقول الآتية: الاعتبار والاتعا ظ ثم التأبين والتفجع فالتعزية والتصبير، فالدعاء للميت والثناء على المعزى والدعاء له.

١ - **الاعتبار والاتعاظ**: وهو حقل ينصرف فيه الشاعر عن تشخيص الفاجعة وتأثيرها في النفوس إلى مخاطبة العقول وتنبيهها على أن المصيبة التي نزلت ليست إلا تذكيرًا لكل حي بالنهاية الآتية التي تجعله زينة الحياة الدنيا غافلًا عنها. وقد ذكر ابن رشيق أن (من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرفة بين القفار، والنسور والعقبان والحيات لبأسها وطول أعمارها)[1]، وأوضح أن ذلك في أشعارهم كثير لا يكاد يخلو منه شعر.

واطراد ورود هذه المعاني في الشعر الجاهلي القديم يدل على تأصلها في شعر الرثاء، ولعل الباحث يتردد كثيرا عند محاولة تعليل هذا التأصيل قبل أن يرجح التأويل النفسي أو الاجتماعي أو الفكري، لأن دلالة معاني الاعتبار في الثقافة الشعرية الجاهلية تحتمل تأويلًا مختلفًا، لكن هذا التردد يختفي عندما يتعلق التأويل بدلالتها في مراثي المحدثين، فالمتتبع لبناء معظم هذه المراثي يلاحظ أن الشاعر غالبًا ما يلجأ إليها - خصوصًا في قصائد التعزية - لجوءًا فنيًّا حتى لا يضيق عليه باب الرثاء، مداريًا الفتور الذي قد يبدو على انفعاله وتفاجعه بمراكمة المعاني المتوحة مما تختزنه الذاكرة من أدب الوعظ وتاريخ الملوك والعظماء والمتجبرين.

ولم يخرج الشيخ بلزومه هذا التقليد في مراثيه عن عادة القدماء وسنتهم في العزاء والموعظة عند الأرزاء[2]، ويبدو أنه كان يجد في الخروج إلى معاني الاعتبار

---

(١) العمدة: ٢/١٥٠.

(٢) رسائله / عطية: ص ٢١٠.

والاتعاظ مستراحًا فنيًّا لاكتفائه بالمتح من محفوظه العلمي، وكان محفوظه في هذا الباب واسعًا. ولعل رسالته المطولة في التعزية كانت – حسب ما اطلعت عليه – تعد المرجع الأوفى الذي يستطيع الشاعر المبتدئ أن يستغني به في باب الاعتبار عن الرجوع إلى كثير من قصائد الرثاء، لاستقصائه فيها معظم المعاني التي يحتاج إليها الشاعر في هذا الباب، فقد استغرق فيها الوعظ والتذكير بصروف الأيام وحدهما خمسين صفحة استهلها بقوله مصورًا فعل الدنيا بأبنائها وهم عاشقون لها: (ولو كانت الدنيا عرسًا لطلقت، ولكنها أم أملقت يحبها ولدها على العقوق، وتصدهم عن إدراك الحقوق. ما لنا ولك أم دفر ما يقنعك هلاك الوفر..... لا يسلم عليك الملك ولا الصعلوك...)[1]، وختمها بقوله منتهيًا إلى أن الحياة ليست الوجه الظاهر لحتمية الفناء: (وما خلد حيوان بري ولا عائم في اللجج بحري، سل عن حوت التهم ذا النون هل سلم من المنون...)[2].

وبين ذمه الدنيا المغررة وتنبيه الغافل عن الموت، عرض الشيخ من الأخبار والفوائد ما عده كافيا لمساعدة الشعراء على تنويع معاني الاعتبار والبعد بها عن الاجترار المملول، فحقيقة الموت واحدة يمكن أن تجلوها نهاية الأنبياء السعداء والملوك العظماء والصعاليك الأشقياء، كما يجلوها فناء السباع والوحوش الضارية والسوام المنكلة والحشرات المحتقرة[3].

ولا تخرج معاني الاعتبار في قصائده الراثية عن هذا الحقل النمطي الذي سيرسمه في تعزيته النثرية هذه بعد توبته من الشعر، فهو يختار في رثائه لأبيه أن يبني مقطع الاعتبار في قسمه الأول على ذم الدنيا وفضح تنكيلها بأبنائها من خلال صورة الزوجة الحسناء التي تخون بعلها زانية أو المرأة التي تقتل من يولد لها خشية العار إن لم يكن لها حليل:

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٥٩ – ١٦٠.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

(٣) انظر الرسالة : ص ١٥٩ – ٢٠٩.

على أم دفرٍ غضبةُ الله إنها
لأجدر أنثى أن تخون وأن تخني

كأن بنيها يولدون وما لها
حليلٌ فتخشى العار إن سمحت بابن

جهلنا فلم نعلم على الحرص ما الذي
يراد بنا والعلم لله ذي المن

وما قارنت شخصًا من الخلق ساعةً
من الدهر إلا وهي أفتك من قرن

وجدنا أذى الدنيا لذيذًا كأنما
جنى النحل أصناف الشقاء الذي نجني[1]

بينما يؤثر في رثائه لابن المهذب أن يبنيه في معظمه على التذكير بأن مآل كل الأحياء إلى الموت الذي لا يفرق بين سيد وعبد ولا نسر وبغاث:

يا دهر يا منجز إيعاده
ومخلف المأمول من وعده

أي جديد لك لم تبله
وأي أقرانك لم ترده

تستأسر العقبان في جوِّها
وتنزل الأعصم من فنده

أرى ذوي الفضل وأضدادهم
يجمعهم سيلك في مده

لو عرف الإنسان مقداره
لم يفخر المولى على عبده[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩١٢ – ٩١٩.
(٢)نفسه: ص ١٠١٢ – ١٠١٦.

والملاحظ أن الشيخ يسلك كغيره من الشعراء الراثين المسلك المشهور في الموعظة، المعتمد على جعل طول المقطع ثمرة لأمثال متعددة متلاحقة ومستقلة تتقاسم أبياته المتراكمة، وهي طريقة تسمح للشاعر بإغناء معاني الاعتبار وتنويعها والبرهنة على سعة محفوظه منها، كقوله مجسدًا من خلال عدة معان مرارة الموت التي تختفي وراء كل ما يتوهمه الأحياء حلوًا شهيًّا:

تشتاق إيار نفوس الورى
وإنما الشوق إلى وردهِ

تدعو بطول العمر أفواهنا
لمن تناهى القلب في وده

يسر إن مد بقاء له
وكل ما يكره في مده

أفضل ما في النفس يغتالها
فنستعيذ الله من جنده

فآفة العاشق من طرفه
وآفة الصارم من حده

كم صائن عن قبلة خده
سلطت الأرض على خده

وحامل ثقل الثرى جيده
وكان يشكو الثقل من عقده

ورب ظمآنٍ إلى موردٍ
والموت لو يعلم في ورده[1]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠١٩ – ١٠١٢

لكن ارتباط قول الاعتبار بتعدد المعاني وتنوعها لم يمنعه من الخروج إلى نوع ثان من البناء يطول فيه المقطع وتتلاحق أبياته بينما يظل المعنى المشخص لحتمية الموت واحدًا، ويبرز هذا الأسلوب في المواعظ التي يختار لها البناء السردي الذي تكون فيه الأبيات متعلقة بعضها ببعض، عوض البناء المستقل الذي تكتفي فيه الأبيات والمعاني بنفسها، ويبدو ذلك جليًّا في قوله راثيًا أباه:

فما رغبت في الموت كدر مسيرها
إلى الورد خمس ثم يشربن من أجن
يصادفن صقرًا كل يوم وليلة
ويلقين شرًّا من مخالبه الحجن
ولا قلقات الليل باتت كأنها
من الأين والإدلاج بعض القنا اللدن
ضربن مليعًا بالسنابك أربعًا
إلى الماء لا يقدرن منه على معن[1]

وقد قدم الشيخ لأسلوب السرد الواعظ نماذج متعددة في رسالة اتنعزية لتكون أنماطًا فنية تحتذى[2]. وهذا الأسلوب في الاعتبار منحى فني صريح تتغلب فيه – رغم وحدة معناه – النزعة الجمالية على النزعة العلمية الاستعراضية التي يبرهن فيها الشاعر على غزارة محفوظه من أدب الوعظ من خلال تعداد المعاني واستقصائها. ونجد في إشارة الجاحظ [3] إلى أن قصة البقرة الوحشية في أشعار العرب تنتهي

---

(١) س. ز / شروح: ص ٩١٩ – ٩٢١. وانظر نفس الطريقة السردية في قوله راثيًا (س. ز / شروح: ص ١٠٢٢ – ١٠٢٤):

ومرسل الغارة مبثوثة   من أدهم اللون ومن ورده

إلى قوله:

أمهله الدهر فأودى به   مبيضه يحدى بمسوده

(٢) رسائله / عطية: ص ١٩٤ – ١٩٥، حيث قوله بعد سرده قصة مصرع حمار الوحش: (ونظيره في لقاء المنية نيال أخنس...).

(٣) انظر الحيوان: ٢/٢٠.

بموتها في قصائد الرثاء ونجاتها في غيرها، ما يدل على أن البناء السردي في مواعظ الرثاء أسلوب فني قديم، وأن أبا العلاء بمجيئه به في رثائه كان ينحو منحى الفصحاء القدامى الذين ظلت أشعارهم لديه المثال الفني الأسمى الذي لا يجدر بكل محدث يسعى إلى التجويد أن يحيد عنه.

٢ - **البكاء والتفجع**: وتتضمنه المعاني التي يعرب فيها الشاعر عن تألمه لفقدان المرثي، وتقتضي طبيعة العلاقة بين الميت والباكي المفجوع أن تكون هذه المعاني الأصل القديم الذي قام عليه الرثاء. وارتباط هذا الفن بالبكاء تصور نقدي راسخ لدى كل الشعراء والنقاد، فالمرثية لديهم (هي الشعر الذي يبكى به الميت)[1]، وقد جعل الشيخ الأمطار الغزيرة التي هطلت ليلة موت الشريف الموسوي البكاء الذي يجب أن يبكى به كل ميت عزيز:

بخلت فلما كان ليلةَ فقده
سمحَ الغمامُ بدمعهِ الذرافِ[2]

ولما كانت الغاية من المراثي تهويل الرزء والفاجعة ودعوة كل الناس إلى الحزن والبكاء على الفقيد[3]، صار الشاعر الراثي ملزمًا أكثر من غيره بالبكاء والتحسر، والقدرة على صوغ معاني التفجع مرتبطة في أصلها بالانفعال الصادق الذي يقترن الإحساس به بكون الشاعر هو المفجوع المتألم، ويتراجع عنصر الصدق كلما كانت حقيقة الرثاء أقرب إلى المجاملة الاجتماعية منها إلى الحسرة والتألم الصادق.

وعندما تغيب المشاركة العاطفية ويضعف الانفعال الصادق يكون بكاء الرثاء تفاجعًا فنيًّا لا تفجعًا، وتفاوت الشعراء في إجادة هذا الفن إنما يعود إلى اختلاف قدراتهم على تقديم الفاجع في صورة البكاء والحسرة الحقيقية، وسبيل الرثاء الجيد

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٠٠٠.
(٢)س. ز / شروح: ص ١٢٦٨.
(٣) انظر قول أبي تمام: كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر... فليس لعين لم يفض ماؤها عذر. ديوانه: ٧٩/٤.

لدى النقاد، (أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة، مخلوطًا بالتلهف والأسف)[١] ويكشف تاريخ هذا الفن عن أن من أجادوه من الشعراء كالخنساء ودعبل وأبي تمام ومهيار، كانوا قلة بالقياس إلى من أجادوا في المديح، والعلة افتقار الشاعر الراثي عادة إلى صدق العاطفة لضعف انفعاله وفتوره وغلبة نزعة المجاملة لديه في مواقف التعزية والتأبين على الطمع، وهو ما عبر عنه النقاد بقول الشعر للوفاء[٢]، ولذلك كان كثير من الشعراء – إذا غاب الانفعال الصادق – يؤثرون في مراثيهم العدول عن حقل التفجع إلى حقول الاعتبار والتأبين والتعزية هروبًا من ضيق القول فيه وصعوبته، رغم أن معانيه تكون بألفاظها الشجية أظهر للفجيعة وأشد إثارة لكوامن الأشجان وقدح شرر النيران[٣].

وقد عد النقاد مراثي الشواعر من أرق الأشعار وأقربها إلى النفوس وأدعاها إلى الشجو، لأن النساء (أشجى الناس قلوبًا عند المصيبة وأشدهم جزعًا على هالك، لما ركب الله عز وجل في طبعهن من الخور وضعف العزيمة، وعلى شدة الجزع يبنى الرثاء)[٤]. ولعل أبا العلاء كان من بين من اختار من الشعراء العدول عن التفجع إلى ما سواه من حقول الرثاء، فمعاني التحسر والبكاء في مراثيه قليلة بالقياس إلى غيرها، وما ورد منها صريحًا كان في رثائه لأبيه وأمه، وصدق الانفعال في حزنه وتحسره عليهما كان طبيعيًّا لا مجاملة فيه.

ويمكن أن نعد التفجع سمة فنية مهيمنة في هذه المراثي، فهي تشترك كلها في كون مطالعها خلافًا لأخواتها إعلانًا عن هول الفاجعة وتطليق الصبر والسرور

---

(١) العمدة: ٢/١٤٧.

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٢٦٥، وانظر قول الخريمي الشاعر لما سئل عن سبب فتور مراثيه بالقياس إلى جودة مدائحه في الهالك: (كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد). الشعر والشعراء: ١/٧٩.

(٣) نفسه: ٢/١٥٣.

(٤) نفسه: ٢/١٥٣.

وجعل الحزن المنظار الذي ينظر منه إلى كل ما يحيط به من ملذات الحياة ومباهجها فتستحيل عبوسًا وكمدًا كما يتجلى من قوله يرثي أباه:

نقمت الرضا حتى على ضاحك المزن
فلا جادني إلا عبوس من الدجنِ
فليت فمي إن شام سني تبسمي
فم الطعنة النجلاء يدمى بلا سنِّ
كأن ثناياه أوانس يبتغى
لها حسن ذكر بالصيانة والسجن[1]

ومثل هذا الجزع لا يليق بالعاقل الرشيد، لكن ما ملأ نفسه من هم وحسرة وهو يسمع نعي أمه كان أقوى من أن يدفعه لوم العاذلين، وإذا كان الرثاء سبيل الشعراء إلى البكاء فإن هول المصيبة التي أصابته بفقدان أمه كان لثقله ووطأته يجعل الألفاظ الراثية صخورًا تتحطم لها أنيابه وأضراسه وهي تدرك قبل المتلقي دلالة الخطب العظيم التي تحملها هذه الألفاظ:

سمعت نعيها صمي صمام
وإن قال العواذل لا همام
وأمتني إلى الأجداث أم
يعز علي أن سارت أمامي
وأكبر أن يرثيها لساني
بلفظ سالك طرق الطعام
يقال فيهتم الأنياب قول
يباشرها بأنباء عظام
كأن نواجذي ربيت بصخرٍ
ولم يمرر بهنَّ سوى كلامي[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٠٧ – ٩٠٨.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٤١٣ – ١٤١٨.

ومعاني التفجع – كما أوضحت – حقل أصلي في الرثاء مستقل بمعانيه، وهو نقيض لحقل التصبر والتعزية، ولذا لا نجد للمعاني الداعية إلى التجلد والتعزي أثرًا في رثائه لأبويه لأن الشاعر المفجوع لا يكون إلا باكيًا، وإذا كانت المعاني المصورة للحزن تشهد على ما كان يملأ نفس الشاعر من حسرة وألم ساعة سماع النعي ونظم المرثية، فإن صورة التحسر لا يمكن أن تكتمل إلا إذا جعل الشاعر المستقبل لحظة حاضر والتزم بأنه سينبذ كل مظاهر السرور ليتفرغ إلى حزنه، وهو التزام يجمع بين الوفاء وصدق الإحساس لارتباطه بالحاضر الأليم وإن كان تنبؤًا بالمستقبل:

لقد مسخت قلبي وفاتك طائرًا
فأقسم ألا يستقر على وكنِ
كأن دعاء الموت باسمك نكزةٌ
فرت جسدي والسم ينفث في أذني
ضعفتَ عن الإصباح والليل ذاهبٌ
كما فني المصباح في آخر الوهن
تئن ونصبي في أنينك واجبٌ
كما وجب النصب اعترافًا على إنِّ
فيا قبر واه من ترابك لينًا
عليه وآه من جنادلك الخشن
سأبكي إذا غنى ابن ورقاء بهجةً
وإن كان ما يعنيه ضد الذي أعني
وأحمل فيك الحزن حيًّا فإن أمت
وألقك لم أسلك طريقًا إلى الحزن
وبعدك لا يهوى الفؤاد مسرة
وإن خان في وصل السرور فلا يهني[1]

(١)س. ز/شروح: ص ٩٣٠ – ٩٤١.

هذا الالتزام بالحزن الدائم يظل مقصورًا على مراثيه التي كان فيها هو المفجوع، أما القصائد التي قالها معزيًا فقد خلت من معاني التفجع، وكانت الدعوة فيها - خلافًا لما تقدم - إلى التجلد ونبذ الحزن والنحيب لقلة غنائهما ولما قد يشينان به المستسلم إليهما من بعد عن السداد:

واحْـــبُــواهُ الأكــفــان مــن ورق المصـ
ـحـف كــبــرًا عـــن أنــفــس الأبـــراد

واتــلــوا الــنـعـش بـالـقـراءة والـتسـ
ـبـيـح لا بــالــنـحـيـب والــتـعــداد

أســـف غــيــر نـــافـــع واجــتــهــاد
لا يـــؤدي إلـــى غــنــاء اجـتـهـاد

طـالمـا أخــرج الـحــزيــن جــوى الحـز
ن إلـــى غـيــر لائـــق بــالــســداد

مــثــل مـــا فــاتــت الــصــلاة سليـمـا
ن فـانـحـنـى عـلـى رقـــاب الجـيــاد[1]

وعندما تتراجع معاني البكاء يختفي حقل التفجع من المرثية ويصبح التأبين والتعزية والثناء على المعزى والدعاء له الحقول التي تبنى عليها فنيا قصيدة الرثاء.

٣ - **التــأبـيـن**: وهو مجموع المعاني التي يتحول فيها الشاعر من البكاء على الميت إلى الثناء عليه وتعداد ما كان يتحلى به من فضائل، ويكمن الفرق بين التفجع والتأبين في كون الشاعر في الأول يجعل تصوير الحسرة التي ملأت النفوس شاهدًا على إحساس الناس بمدى هول الفاجعة التي أصابتهم بموت المرثي، بينما يكون حديثه في الثاني، عن الفضائل والسجايا الحميدة التي رحلت معه سبيلًا إلى إشعار المتلقين بجلالة الخطب الذي حل بهم بموته إن كانوا لم يدركوا بعد فداحته.

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٩٩٠ - ٩٩١.

وإذا كانت معاني التفجع تتخذ نفس المفجوع مجالاً لبروزها فإن معاني التأبين تتجه إلى ذات الميت نفسه، ويعتبر حقله بالقياس إلى البكاء مجالاً فنيًّا واسعًا لا يواجه فيه الشاعر أية صعوبة عند صوغ المعاني لاعتماده فيه على خبرته بالمديح ومعانيه، فالتأبين في حقيقته ليس إلا مديحًا يثنى فيه على الفقيد بصيغة الماضي كما نبه على ذلك بعض النقاد، ولذا عدوا الرثاء بالنظر إلى هذه الحقيقة نوعًا من المدح رغم أن التفجع فيه هو الأصل الذي يجب أن يعرف به.

ويبدو أن الشيخ كان يجده فنيًّا كالاعتبار أطوع في الرثاء من البكاء، فمعانيه تشغل حيزًا واسعًا في جل ما نظمه راثيًا. وكعادة الشعراء الحذاق في مراعاة طبقة الممدوح وصناعته عند الثناء عليه، يبني الشيخ معاني التأبين على الفضيلة أو الفضائل التي تميز بها المفقود اجتماعيًّا من باقي الأخيار، فيخص الفقيه الحنفي أبا حمزة برثاء مادح يجعل فيه الفقيد الفقيه المجتهد الذي فاق كل أهل المذهب حتى صار خلقًا لأبي حنيفة، فلما رحل عجز الأحناف عن إقحام مخالفيهم:

قصد الدهر من أبي حمزة الأوَّ ... وابِ مولى حجًا وخدن اقتصاد

وفقيها أفكاره شدن للنعـ ... ـمان ما لم يشده شعر زياد

فالعراقي بعده للحجازيـ ... ـي قليل الخلاف سهل القياد[1]

كما يجعله بفصاحاته الخطيب الملين لأقسى القلوب والمحدث الحافظ الثقة، أما ورعه وزهده فقد شخصه في صورة الناسك الذي أنفق عمره يطلب العلم نبلًا وتخلقًا لا طمعًا في المكسب. والطريف أن الصورة النبيلة التي رسمها له في ثنائه عليه ميتًا، هي نفسها الصورة التي سيرسمها لنفسه بعد إعلانه عزلته:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٨٥ – ٩٨٧.

وخــطــيــبًــا لـــو قـــام بـــين وحـــوش

عـــلـــم الـــضـــاريـــات بـــر الـــنـــقـــاد

راويًـــــا لـــلـحــديــث لـــم يــحـــوج المـعـ

ـــــروف مـــن صــدقـــه إلـــى الإســـنـــاد

أنــفــق الــعــمــر نــاســكًــا يـطــلــب الـعـلـ

ـــم بــكــشــف عـــن أصــلـــه وانـــتـــقـــاد

ذا بـــنـــان لا تـــلـــمـــس الـــذهـــب الأحـــ

ـــمـــر زهـــدًا فـــي الـــعـــســجــد المـسـتـفـاد[1]

ولما كان شرف الانتساب إلى آل البيت مقترنًا في عصر الشيخ بمسؤولية الجهاد وتدبير شؤون المسلمين، اجتمع في رثائه المادح للأشراف العلويين الحديث عن سمو قدر المرثي لدى الله وعن طهارته وورعه وتقواه بالتنويه به فارسًا شجاعًا لم تمنعه حياة النعيم التي كان يعيشها من أن يفوق في تصريف الرماح من خشن عيشهم من المحاربين:

ولا مـــثـــل فـــقـــدان الـــشـــريـــف مـــحـــمـــد

رزيـــــة خـــطـــب أو جـــنـــايـــة ذي جـــرم

فـــيـــا دافـــنـــيـــه فـــي الـــثـــرى إن لحـــده

مـــقـــر الـــثـــريـــا فـــادفـــنـــوه عـــلـــى عـــلـــم

ويـــــا حـــامـــلـــي أعـــــــواده إن فـــوقـــهـــا

ســـمـــاوي ســـر فـــاتـــقـــوا كـــوكـــب الـــرجـــم

بكـى السيف حتـى أخضل الـدمـع جفنه

عـلـى فـــارس يـــرويـــه مـــن فـــارس الـدُّهـــم

وبـــالـــلـــه ربـــــي مــــا تـــقـــلـــد صـــارمًـــا

لـــه مـــشـــبـــه فـــي يـــوم حـــرب ولا ســـلـــم

ولا أمـــســـكـــت يـــســـرى عـــنـــانًـــا لـــغـــارة

كـــيـــســـراه والـــفـــرســـان طـــائـــشـــة الـــعـــزم

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٨٨ – ٩٨٩.

كــريم حــليــم الجـفــن والــنــفــس لا يــرى

إذا هــو أغــفــى مــا يــرى الــنــاس فــي الحلم

تـــســـور إلـــيـــه الـــــــراح ثـــم تـــهـــابـــه

كــأن الحــمــيــا لــوعــة فــي ابــنــة الــكــرم[1]

ويتضح من تلاعبه بدلالة النعش وبنات نعش في مزجه الرثاء بالمدح، وكذا من مبالغته الشعرية في تصوير طهارة نفسه وعزوفها عن المحرمات حتى في الحلم، أن بناء المعاني في هذا التأبين بناء تجويد فني قبل أن يكون رثاء انفعاليًّا صادقًا. ويبدو هذا التاثير الواضح لمعايير الصناعة الشعرية أقوى في فائيته المشهورة التي رثى بها الشريف الموسوي والد الشاعرين الرضي والمرتضى، فقد حشد في تأبينه له كل ما يمكن أن يمدح به ممدح مثالي من فضائل، فقد كان الفقيد الجواد الكريم والطاهر الزكي نسبًا وعترة وفعلًا ونية، والفارس الذي أيتم رحيله الرماح والسيوف:

أودى فــلــيــت الحـــادثـــات كــفــاف

مـــال المــســيــف وعــنــبــر المــســتــاف

الــطــاهــر الآبـــــاء والأبـــنـــــاء والـــ

ـــــــأراب والأثـــــــــواب والألاف

رغـــت الـــرعـــود وتــلــك هــدة واجـــب

جــبــل هـــوى مـــن آل عـــبـــد مــنــاف

بــخــلــت فــلــمــا كـــان لــيــلــة فــقــده

ســمــح الــغــمــام بــدمــعــه الـــذراف

ويـــقـــال إن الـــبـــحـــر غـــاض وإنـــهـــا

ســتــعــود سِــيــفًــا لجـــة الـــرجـــاف

نهـــب الـــذي غـــدت الـــنـــوابـــل بـــعـــده

رعــــش المـــتـــون كــلــيــلــة الأطـــــراف

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٥٠ – ٩٥٧.

وتـعـطـفـت لـعـب الـصـــلال مـــن الأســـى

فـــالـــزُّج عـــنـــد الـــلـــهـــذم الـــرعـــاف

وتـــيـــقـــنـــت أبـــطـــالـــهـــا ممـــا رأت

أن لا تـــقـــومـــهـــا بـــغـــمـــز ثـــقـــاف[1]

ولا يجد هذه الأوصاف كافية فيجعله بمبالغته الشعرية لا يفرط في فضيلة الجود حتى بعد موته، ويحله محل رضوان في الإشراف على أبواب الجنة، أما قبره فقد جعلته الصناعة الشعرية ومبالغاتها – رغم احتراسه العقلي[2] في الاستعانة الشعرية بدعاوي الشيعة العقدية – مزارًا تجزئ الصلاة الواحدة حياله عن مناسك الحج والعمرة كلها:

إن زاره المـــوتـــى كـــســـاهـــم فـــي الـبـلـى

أكـــفـــان أبـــلـــج مـــكـــرم الأضـــيـــافِ

نـــبـــذت مـــفـــاتـــيـــح الجـــنـــان وإنمـــا

رضـــــوان بـــين يـــديـــه لـــلإتحـــاف

الـــركـــب إثـــرك أجـــمـــون لـــزادهـــم

والـــلـــهـــج صـــادفـــة عـــن الأخـــلاف

تـــكـــبـــيـــرتـــان حـــيـــال قـــبـــرك لـــلـــفـــتـــى

مـــحـــســـوبـــتـــان بـــعـــمـــرة وطـــــواف[3]

وتبدو معاني التأبين في رثائه لأبويه أخص وأبعد عن التنوع من حيث تعداد الفضائل، فرغم تنويهه بوقار أبيه وحلمه ورجاحة عقله وشجاعته وكرمه وفصاحته في قوله:

فـــيـــا لـــيـــت شـــعـــري هـــل يـــخـــف وقـــاره

إذا صـــار أحـــد فـــي الـقـيـامـة كـالـعـهـنِ

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٦٤ – ١٢٧٤.

(٢) المقصود احتراسه بنسبة الزعم إلى غيره في قوله السابق: ويقال إن البحر غاض...

(٣)س. ز / شروح: ص ١٢٨٨ – ١٢٩٥.

حجا زاده من جرأةٍ وسماحةٍ

وبعض الحجا داع إلى البخل والجبن

أمولى القوافي كم أراك انقيادها

لك الفصحاء العرب كالعجم اللكن[1]

يظل هذا النوع من البناء محدودًا في هذه الأبياب الثلاثة، بينما تتجه معاني التأبين الأخرى إلى شيم سيجدها الابن أمدح للأب من غيرها هي: النفس والجسم واللسان وعفتها في اليقظة والحلم، وكذا التقوى وصحة الدين وتتدخل المبالغة الفنية لرسم صورة الورع هذه، فيصبح بعض ما يحكى عن أفعال الناس لقبحها كناية يتحاشى بها اللسان التصريح، بينما يكون ما يحكيه عن أفعال أبيه لطهرها ألفاظًا تعطرها نفحة العصمة فتجعل المسك دونها:

مضى طاهر الجثمان والنفس والكرى

وسهد المنى والجيب والذيل والردنِ

وما أكثر المثني عليك ديانةً

لو ان حمامًا كان يثنيه من يثني

ويكني شهيد المرء غيرك هيبةً

وبقيًا وإن يسأل شهيدك لا يكني

يصرح بقول دونه المسك نفحة

وفعل كأمواه الجنان بلا أسن

فليتك في جفني موارى نزاهة

بتلك السجايا عن حشاي وعن ضبني[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩١١ – ٩٢٤.

(٢)نفسه: ص ٩٠٩ – ٩٣٦. وقد التفت الشاعر في الأبيات من الحديث عن أبيه الهالك بصيغة الماضي إلى مخاطبته.

والمعنى الأخير تشخيص فني بارع لطهر سجايا الأب التي صارت أسمى من أن تهان وتدنس بتمني حشايا الابن قبرًا لصاحبها. ويتردد مثل هذا التنزيه الفني في قوله راثيًا أمه:

وأكـــبـــر أن يـــرثـــيـــهـــا لـــســـانـــي
بـــلـــفـــظٍ ســـالـــكٍ طـــرق الـــطـــعـــامِ

ومقصوده أنه ينزهها عن أن ترثى بشعر يتلفظ به اللسان الذي يمر عليه الطعام[1].
وما يلفت الانتباه كون معاني التأبين في رثائه لأمه تقل قلة ملحوظة في الميمية وتختفي من اللامية، ورغم كثرتها النسبية في رثائه لأبيه يبدو حقلها ضيقًا بالقياس إلى ما قاله معزيًا، وهو تفاوت يدل على أنه كان يجد التعزية المجال الأنسب فنيًّا للرثاء المادح، بينما يكون البكاء والتفجع الأنسب في الرثاء الانفعالي الصادق.

وتختص تعزيته في ابن المهذب بخلوها من التأبين والتفجع في صورتهما الصريحة، واكتفاء الشاعر فيها بالاعتبار والموعظة، والتفسير الذي نجده لذلك أنها منزلة وسطى بين الرثاء الباكي الذي يكون الشاعر فيه مفجوعًا، والتعزية التي يكون فيها مجاملًا، وأعني بذلك أن الاقتصار على الاعتبار دون التأبين، يعود إلى أن الشاعر – وإن لم يكن قد تحسر وتألم لموت المرثي – تأثر تأثرًا فكريًّا لنهاية الإنسان المغرور، فتجاوز التفجع إلى التأمل الفلسفي الحزين في مصير الأحياء الذين تغرهم الدنيا فتزين لهم الحياة وتشغلهم زمنًا عن إدراك حقيقة النهاية التي تنتظرهم ثم تذيقهم علقمها وهم له كارهون.

وتبدو لزوميته في رثاء الوزير المغربي نموذجًا مكتملًا لما يمكن أن يبلغه تأثير الرثاء الصادق في العقول والنفوس ولو لم يوفر له صاحبه عناصر التجويد الفني التي يحرص الشعراء الحذاق على تجميعها في قصائدهم، فقد جمع الشيخ في هذه اللزومية بين لوعة التفجع وحكمة التأمل وصدق التأبين دون أن يتجاوز في ذلك كله سبعة أبيات:

---

(١) انظر شروح السقط: ص ١٤١٧. ولنظر البيت في: ١٤١٧

ليس يبقى الضرب الطويل على الدهـ

ـــر ولا نو العبالة الدرحايةْ

يا أبا القاسم الوزير ترحلـ

ـــت وخلفتني ثفال رحايه

وتركت الكتب الثمينة للنا

س وما رحت عنهم بسحايه

ليتني كنت قبل أن تشرب المو

ت أصيلًا شربته بضحايه

إن نحتك المنون قبلي فإني

منتحاها وإنها منتحايه

أم دفر تقول بعدك للذا

ئق لا طعم لي فأين فحايه

إن يخطّ الذنب اليسير حفيظا

ك فكم من فضيلة محايه[1]

إن لغة المقطوعة رغم هدوئها الظاهر تخفي انفعالًا حادًّا ينبئ بأن الشيخ كان فيها بحزنه مهيئًا لنظم مطولة مجودة يكمل فيها صدق العاطفة قوانين الصناعة، وهو ما لم يقدم عليه، فقد اكتفى بهذه الأبيات القليلة للتعبيرعن حزنه ووفائه[2]، ولا نستغرب ذلك، فالشيخ عند نظمه هذه اللزومية كان قد طلق الشعر المجود واكتفى بالنظم، وقصُرها تمسك ضمني بموقفه الرافض للشعر وتنبيه على أنها وإن كانت من الموزون زفرات إنسانية فرضها الوفاء، لا رثاء فني أملته قوانين الصناعة الشعرية.

(١) اللزوم: ٢/٦٥٢ - ٦٥٣.

(٢) انظر مقالته: الوزير المغربي وأبو العلاء المعري / مجلة الفكر العربي / عدد ٢٥ - يناير / فبراير ١٩٨٢ - السنة الرابعة / معهد الإنماء العربي - بيروت: ص ٢٧٤.

٤ -**التصبير والتودد**: تعتبر التعزية الحقل الذي يوجه فيه الشاعر المعاني نحو مخاطب ثان غير الميت هو المعزى المفجوع، والملاحظ أن كثيرًا من قصائد الرثاء في عصور المحدثين كانت ثمرة للمكانة الاجتماعية التي يحتلها قريب الميت ولعلاقة الشاعر به، أما الميت نفسه فلا يشترط الشاعر فيه أكثر من أن يكون قريبًا للمعزى، ولذا يتشابه الأموات في معظم قصائد التعزية ولا يتفاضلون إلا تبعًا للمفاضلة بين المعزين، لأن التودد إلى المعزى الحي لا الحزن على المرثي الميت، يكون في الغالب هو السبب في نظم المرثية، رغم أن الشعراء يتصنعون الحزن في مثل هذه القصائد ويزعمون أن حسرتهم على الميت هي التي تجعلهم يرثونه:

وقالوا ما يمسك من مصاب

عداك الأهل والأب والقبيلا

فقلت وهل جناني منه خال

إذا ما ناب تربًا أو خليلا[1]

غير أننا لا نعدم تعازي تكون فيها مكانة الميت أعلى من مكانة المعزى أو مكافئة لها فتخص بأسلوب شعري متميز في بناء المعاني. إن ظهور المعزى باعتباره شخصًا ثالثًا في قصيدة الرثاء يفرض على الشاعر أن يزاوج فيها بين مجموعتين من المعاني يخصه بإحداهما ويخص بالأخرى الميت، وتكون المواساة والدعوة إلى التجمل بالصبر عادة المعاني التي يختارها الشعراء في التعزية، وما ورد منها في مراثي الشيخ كان يعد استيفاء لمعاني الرثاء الأخرى كلًّا أو بعضًا كقوله في خاتمة رثائه لأبي حمزة داعيًا لأخيه بطول العمر:

والثريا رهينةٌ باجتماع الشـ

ـشمل حتى تعد في الأفراد

---

(١) ديوان مهيار: ٣/٦.

والـلـبـيـب الـلـبـيـب مــن لـيـس يـغـتـر

ـــر بـــكـــون مـــصـــيـــره لـــفـــســـاد[1]

والتصبير في الأبيات مبني على مخاطبة العقل والدعوة إلى الاعتبار من خلال تذكير المعزى بأن الحقيقة التي يجب أن يدركها كل ذي لب، أن الأحياء ظاعنون وأن الفناء نهايتهم. وفي رثائه لابن المهذب يبني التأسية على مخاطبة عقيدة المعزى وإيمانه من خلال دعوته إلى التعزي بالأبناء الخمسة الذين خلفهم الفقيد، وتسليم الأمر إلى الله والرضى بالقضاء والقدر خيره وشره، وترغيبه في الأجر الذي يناله كل مؤمن سلم أمره إلى الله في ما نابه، وما يجمل النفس ويعزيها أن الرحمة تؤنس الفقيد في قبره:

فـيـا أخـا المـفـقـود فـي خـمـسـةٍ

كـالـشـهـب مـا سـلاك عـن فـقـده

جـاءك هـذا الحـزن مـسـتـجـديًـا

أجـرك فـي الـصـبـر فـلا تجـده

سـلـم إلـى الـلـه فـكـل الـذي

سـاءك أو سـرك مـن عـنـده

لا يـعـدم الأسـمـر فـي غـابـه

حـتـفًـا ولا الأبـيـض فـي غـمـده

إن الـذي الـوحـشـة فـي داره

تـؤنـسـه الـرحـمـة فـي لحـده[2]

(1)س. ز / شروح: ص ١٠٠١ – ١٠٠٥.
(2)نفسه: ص ١٠٢٥ – ١٠٢٧.

والملاحظ أن معاني التصبير هذه أتت كما ذكرت في خاتمة الرثاء، وهو مكانها المنطقي في التعزية لأن تأثيرها المطلوب لا يمكن أن يكون قويًّا إذا ما أتى بها الشاعر في غير الخاتمة وخرج منها إلى معان أخرى كالتأبين أو تهويل الخطب، لكن ما يجدر التنبيه عليه أن مجيئها في الخواتيم اعتمد على براعة استهلال أنبأت بها رغم كونها معاني عامة لا يخص فيها الشاعر المعزى بالخطاب، وأقصد قوله في افتتاح رثائه لابن المهذب:

أحسن بالواجد من وجده
صبر يعيد النار في زنده
ومن أبى في الرزء غير الأسى
كان بكاه منتهى جهده[1]

وقوله في داليته المشهورة:

غير مجدٍ في ملّتي واعتقادي
نوح باكٍ ولا ترنم شادِ
وشبيه صوت النعي إذا قيـ
ـس بصوت البشير في كل نادِ[2]

وتأخذ التعزية في رثائه للشريفين العلوي والموسوي منحى آخر يصبح فيه الشاعر عوض تأسيته للمعزى مصبرًا نفسه وكل الناس، ولا يستعصي الصبر، فالعزاء يسرع إلى قلوبهم عندما ينظرون إلى من خلفهم الفقيد، وإلى الفضائل التي يتحلون بها وليس يموت – وإن مات – من تظل فضائله حية بحياة خلفه:

أبي السبعة الشهب التي قال إنها
منفذة الأقدار في العربِ والعجمِ

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٠٦ – ١٠٠٧.
(٢)نفسه: ص ٩٧١.

فكل وليدٍ منهم ومجربٍ

لنا خلفٌ من ذلك السيد الصتم

مغافرهم تيجانهم وحباهم

حمائلهم والفرع ينمى إلى الجذم

مناجيد لباسون كل مفاضةٍ

كأن غديرًا فاض منها على الجسم

كماة إذا الأعراف كانت أعنةً

فمغنيهم حس، الثبات عن الحزم(١)

والأبيات كما هو واضح مديح صريح لا يتميز فيه الممدوحون إلا بكونهم معزين، ويستخلص من هذا الأسلوب في الثناء على المعزى داخل الرثاء أن الشاعر سلك طريقتين في التعزية: أولاهما تعتمد على دعوة المعزى إلى التحلي بالصبر والتعزي بكون الموت نهاية كل حي، بينما تعتمد الثانية على التودد إليه بالثناء عليه والتنويه بفضائله من خلال جعل الخلف بفضائلهم عزاء عن الفقيد، بل إن المرثي يصبح في تعزية التودد كأنه لم يخلق إلا ليخلف أبناء فضلاء لا يستطيع الشاعر السكوت عن مدحهم، كما يتبين من تعزيته الشريفين الرضي والمرتضى عن أبيهما:

أبقيت فينا كوكبين سناهما

في الصبح والظلماء ليس بخافِ

متأنقين وفي المكارم أرتعا

متألقين بسؤدد وعفاف

قدرين في الإرداء بل مطرين في الـ

إجداء بل قمرين في الإسداف

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٥٧ – ٩٦٦.

رزقا العلاء فأهل نجد كلما

نطقا الفصاحة مثل أهل دياف

حلفا ندى سبقا وصلى الأطهر الـ

ـمرضيُّ فيا لثلاثة أحلاف

أنتم ذوو النسب القصير فطولكم

باد على الكبراء والأشراف

والراح إن قيل ابنة العنب اكتفت

بأب عن الأسماء والأوصاف[1]

ولا يكتفي الشاعر بمدح الشرفين ولكنه يخرج كشأن شعراء المديح إلى الثناء على قومهما وآبائهما، ولأمر ما لم يجد الشاعر الوافد على بغداد أفضل من شيمة الجود والكرم للتنويه بهم. ولتحول التعزية إلى مدح تجد المبالغة مكانًا لها في أبيات التودد، فجد الشريفين لجلاله تكاد تعده النفوس نبيًّا:

ما زاغ بيتكم الرفيع وإنما

بالوجد أدركه خفي زحافِ

ويخال موسى جدكم لجلاله

في النفس صاحب سورة الأعراف

الموقدي نار القرى الآصال والـ

أسحار بالأهضام والأشعاف

وقدورهم مثل الهضاب رواكدًا

وجفانهم كرحيبة الأقياف

من كل جائشة العشي مفيئة

بالمير خير مرافد وصحاف[2]

---

(1)س. ز / شروح: ص ١٢٩٧ - ١٣٠٢.

(2)نفسه: ص ١٣٠٣ - ١٣٠٥.

ويشغل التودد المادح في هذه الفائية تسعة وعشرين بيتًا (٢٩) من ثمانية وستين (٦٨) أي ما يقارب نصف المرثية، وهو حيز واسع يمكن أن يعد وحده إذا فصل عن الرثاء مدحة مستقلة بنفسها، ويزيدها التباسًا بالمديح أنه ختمها كما كان الطائي يختم مدائحه بوصف شعره معتبرًا قصيدته هذه هدية خص بها الشريفين وإن جعلها أقل من أشعارهما:

يا مالكي سرح القريض أتتكما
منى حمولة مسنتين عجافِ
أوضعت في طرق التشرف ساميًا
بكما ولم أسلك طريق العافي[1]

وقد عد البطليوسي القصيدة مدحًا مهدى إلى الشريفين، ولا يبدو أن الشيخ كان غافلًا عن سمة المديح التي هيمنت على مرثيته هذه وعلى مرثيته الميمية في الشريف أبي إبراهيم العلوي، فقد صرح في خاتمة الفائية بأنه قالها متقربًا إلى الشريفين، وكان استهلاله الميمية بقوله:

بني الحسب الوضَّاح والشرف الجمِّ
لساني إن لم أرثِ والدكم خصمي

إنباءً بأنه سيجعل التعزية مادحة. ومن الرثاء الذي نبه النقاد على صعوبته[2] القصائد التي يكون فيها المعزى الخلف الذي سيتولى الخلافة أو الرئاسة بعد أبيه أو أخيه، لأن الشاعر يكون فيها ملزمًا بالجمع بين التعزية والتهنئة لتناقضهما، والشيخ في جمعه بين التهنئة والمديح في هذين المرثيتين، كان يذلل نفس الصعوبة، وإذا كانت منافسة الشريفين لأبيهما في الشهرة والمكانة الاجتماعية قد سوغت إنهاء المرثية بمدحهما ورسم القصيدة باسميهما في قوله:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣١٨ – ١٣٢٠.
(٢) العمدة: ١٥٥/٢.

ساوى الرضيُّ المرتضى وتقاسما

خطط العُلى بتناصف وتصافِ[1]

فإن إحساسه برفعة قدر الشريف العلوي المرثي في الميمية بالقياس إلى أبنائه قد جعلته يسكت بعد تسميته عامدًا عن ذكر أسمائهم رغم تعليله ذلك بقوله:

فإن كنت ما سميتهم فنباهة

كفتني فيهم أن أعرفهم باسم[2]

ويعود عامدًا إلى تأبينه ومدحه مرة ثانية بعد أن كان قد خرج إلى مدحهم:

فوارس حرب يصبح المسك مازجًا

به الركض نقعًا في أنوفهم الشمِ

فهذا وقد كان الشريف أبوهم

أمير المعاني فارس النثر والنظم[3]

هذا التودد إلى المعزى والثناء عليه لا نجده في رثائه للفقيه أبي حمزة ولابن المهذب، فكل ما ناله أخو الفقيه وأخو الشريف من الشاعر في القصيدة الدعاء[4] لهما ببيتين، بينما كان في تصبيره لهما صريحًا، وخلافًا لذلك أسهب في مدح الرضي والمرتضى وأبناء الشريف أبي أحمد الموسوي وهو يعزيهم، ولكنه لم يدعهم إلى التصبر ولا لمح إلى أنهم جازعون غيرمتماسكين.

والتفسير النقدي الذي نجده لذلك أنه كان ينظر إلى المكانة الاجتماعية للمعزى فيمسك عن مدحه مكتفيًا بدعوته إلى الحلم وحثه على الصبر إذا كان مغمورًا، ويسهب في مدحه إذا كان من الرؤساء منزهًا إياه ضمنيًّا عن أن يكون ممن يخف

---

(١) س. ز / شروح: ص ١٣٠١.

(٢) نفسه: ص ٩٥٨.

(٣) نفسه: ص ٩٦٥.

(٤) نفسه: ص ١٠٢٥ – ١٠٢٦ و١٠٠١.

حلمه فيحتاج إلى من يصبره ويعرفه بما يليق به. ويدل على عدم استحسانه التصبير في التعازي عند مخاطبة الرؤساء وأهل الفضل قوله لخاله معتذرًا بعد تذكيره إياه بأن الجزع لا يرد قتيلًا وأن الأسف لا يحيى من غدا بسيف المنية قتيلًا، وإسهابه في وعظه وتصبيره: (وأما سيدي أطال الله بقاءه فلولا أن السنة جرت بالعزاء عند الأرزاء لما فغرت لذلك فما، ولا أطلقت في الموعظة كلما، لأنه أدام الله عزه أعلم بصروف الأيام وأعرف بمصارع الأنام، وإنما أنا في ما قلت كمهد إلى أهل يبرين جرابًا من رمل، وغاد يأمر بالادخار كراديس النمل)[1].

٥ – الــــدعـــاء: وهو من المعاني التي يميل بعض الشعراء إلى ختم المراثي بها، والغالب فيها أن تكون للميت بالسقيا والرحمة، وقد تكون للمعزين أيضًا. وما جاء من الأدعية في مراثي الشيخ يجمع بين ذلك كله، فقد ختم رثاءه لأمه بقوله داعيًا لها بالسقيا:

سـقـتـك الــغـــاديـــات فـمـــا جـهـام
أطــــلَّ عـــلـــى مـحـــلـــك بـــالجــهـــامِ

وقـــطـــرٌ كـــالـبـحـــار فـلـســت أرضـــى
بـقـطـر صـــابٍ مـــن حـلـل الـغـمـــام[2]

وختم رثاءه لابن المهذب بدعائه لأخيه المعزى في قوله:

لا أوحــشـــت دارك مـــن شـمـسـهـا
ولا خـــلا غـــابـــك مـــن أســـــده[3]

ويختار في ثالثة أن يجمع بين الدعاء للميت والدعاء للمعزى فيختمها بقوله:

فـالـلـه يـرحـم مـن مـضـى مـتـفـضـلا
ويـقـيـك مـن جـزل الـخـطـوب وشـخـتـهـا

---

(١) رسائله / عطية: ص ٢١٠.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٤٧٥.

(٣)نفسه: ص ١٠٢٧.

ويـطـيـل عـمـرك لـلـصـديـق فـطـولـه

سـبـبٌ إلـى غـيـظ الـعـداة وكـبـتـهـا[1]

وينبئ اطراد مجيء الدعاء في أخرأبيات المرثية بأن الشيخ كان يجد النهايات أوالأبيات الخاتمة أنسب له من غيرها، لكن قوله في رثائه لأبي حمزة قبل نهاية القصيدة بستة أبيات:

فـلـيـكـن لـلـمُـحـسِّـن الأجـل المـمـ

ــدود رغـمـا لآنـف الحـسـادِ

ولـيـطـب عـن أخـيـه نـفـسًـا وأبـنَـا

ء أخـيـه جـرائـح الأكـبـاد[2]

قد يفسر بأنه عدم التزام بهذا التقليد، لكن هذا التفسير يضعف عندما ندرك أن هذا الذي ورد من الدعاء ظهر في أول مقطع التعزية والتصبير، والتعزية تكون خاتمة المرثية وآخر أقسامها، وفي ذلك ما يفيد أن الدعاء إذا أتى في الرثاء يكون دائمًا إعلانًا بختم القصيدة وإن تعددت أبيات الخاتمة ومعانيها.

٦ - **شعرية المراثي بين قوانين الصناعة وصدق الانفعال:** يذكر ابن العديم نقلًا عن أبيه أن أبا العلاء (كان يعجبه قصيدة التهامي التي يرثي بها ولده)[3]، وأنه كان لا يرد عليه أحد من أهل العلم إلا ويستنشده إياها لإعجابه بها. ويشير إلى أن هذا الشاعر زار معرة النعمان ودخل على أبي العلاء فاستنشده إياها فأنشدها، فقال له: أنت التهامي، فقال: نعم، وكيف عرفتني ؟ فقال: لأنني سمعتها منك ومن غيرك فأدركت من حالك أنك تنشدها من قلب قريح فعلمت أنك قائلها[4]. وهو خبر ذو دلالية نقدية

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٣٥.

(٢)نفسه: ص ١٠٠١.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٤.. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥١.

(٤) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٤.

عميقة لأنه لا يكشف عن نوع المراثي التي كان يستحسنها أبو العلاء فحسب، ولكنه يبرز أيضًا إشكالية الصدق والتصنع في قصيدة الرثاء ويفسر الشحوب النسبي الذي شاب معظم مراثيه بالقياس إلى قوة مدائحه وباقي أغراض السقط الأخرى.

إن إعجاب الشيخ بقصيدة التهامي كان مقترنًا بكونها في رثاء ولده أي بكونها تفجعًا لا يجد بينه وبين نفوس المتلقين حجابًا لأن بكاء الأب على ابنه الهالك لا يمكن أن يكون إلا بكاء صادقًا. وقد وقف المبرد مستغربًا أمام مقطوعة لشاعر يرثي فيها ابنة أخيه - وكان قد تبناها وألفها - ويقول حامدًا الموت الذي أخذها وإن آلمه رحيلها:

قد كنت أخشى عليها أن تقدمني
إلى الحمام فيبدي وجهها العدمُ
فالآن نمت فلا همٌّ يؤرقني
يهدا الغيور إذا ما أودت الحرم
للموت عندي أياد لست أنكرها
أحيا سرورًا وبي مما أتى ألم[1]

ورغم إدراك المبرد للدلالة الاجتماعية لهذا السرور الحزين في المرثية أحس بأن معانيها لا تعبر عن الجزع والحزن اللذين يجب أن تبنى عليهما المراثي، ولذا لم يتردد في وصفها بقوله: (وهذه المرثية ليست مما يقع مع الجزع القراح والحزن المفرط، ولكنه باب للمراثي يجمع إفراط الجزع وحسن الاقتصاد)[2]، ولا يجتمع هذان في رثاء رقيق مؤثر لأن الرثاء نوح وبكاء قبل أن يكون تأبينًا واعتبارًا. وقد أدرك بعض الشعراء دلالة البكاء في فاجعة الموت فجعل الرثاء نوح الشاعر:

وأشارك النواح فيك بأنني
أرثيك فالتأبين نوح الشاعر[3]

---

(١) الكامل: ٤/٢٠.
(٢) نفسه: ٤/٢٠.
(٣) ديوان مهيار: ١/٣٤٧.

لكن شبهة التكلف والتصنع كانت تلاحق الراثين المتباكين إذا كانوا ممن لم يمسهم المصاب، وكان نفيها مما حرص عليه بعض الشعراء وهو يرثي:

فلأبكينك من فؤادٍ ناصحٍ

في الحزن إن جفن بكى متصنعا[1]

إن رقة الرثاء وتأثيره لدى الشيخ سمة فنية انفعالية لا يحققها فحسب كون الشاعر الراثي نفسه هو المفجوع، ولكن كونه هو المنشد، وكأن الشاعر الناقد يلمح بذلك إلى أن عمر الحرارة الفنية والانفعالية القصوى التي يمكن أن يحس بها المتلقي في المرثية قصير، لأن المنشدين بعد موت الشاعر الراثي القريح القلب لا يستطيعون التعبير عن نفس الحرارة مهما كان حذقهم بصناعة الإنشاد.

وإذا كانت اللوعة والحزن الصادقان وحدهما لا ينتجان رثاء فنيًّا مقبولًا إذا كان المفجوع غريبًا عن صناعة الشعر، فإن انتساب الراثي إلى هذه الصناعة لا يستطيع هو الآخر أن يضمن للشاعر بلوغ التأثير العاطفي الذي يجب أن يتوافر في المراثي إذا لم يكن هو المفجوع المتألم، فالصناعة وحدها قرضًا للشعر كانت أم إنشادًا، لا تكفي لانتاج رثاء انفعالي مؤثر لأن الحزن الصادق شرط في تحقيق هذا التأثير. ويبدو أن الشاعر الضرير الذي كان بحذقه وخبرته بقوانين الصناعة قادرًا على توفير كل عناصر التجويد لقصائده، كان يحس بالعجز عن أن يوفر للمرثية الرقة المؤثرة التي كان يجدها في مراث نظمها أصحابها تحت وطأة الجزع والحسرة، لأنه رغم الحزن الذي يبديه فيها لم يذق ألم المكابدة التي تجعل الانفعال في الشعر صادقًا فمؤثرًا.

ويستشف من العدد القليل الذي وقفت عنده مراثيه أن غرض الرثاء لم يكن يحرك شاعريته، بل إننا نجد في أبيات بعض تعازيه وفي الرسالة التي عزى بها خاله ما ينبئ بأنه كان ينفر من هذا الغرض ويتحاشى القول فيه، فمطلع ميميته في رثاء الشريف الرئيس أبي إبراهيم العلوي يوحي بأنه لم ينظم هذه المرثية إلا بإيعاز مباشر

---

(١) ديوان مهيار: ٢/١٨٩.

أو غير مباشر من أبناء الفقيد[1]. والرثاء بطلب من خلف الميت طريق استغرب بعض الدارسين [2]خروج الشعراء إليه في عصر الشيخ رغم صراحة التكلف والتصنع فيه.

ويقوي ما ذهبنا إليه أن التائية التي عزى بها أحد أصدقائه كانت اعتذارًا عن تأخره في التعزية لم يخرج منه إلى ما يلحقها بالرثاء الصريح إلا في خاتمتها[3]، وقد بدا فيها الشيخ كالكاره لما عده واجبًا اجتماعيًّا لا تسمح هموم النفس بالتفرغ إليه:

يـا راعـي الـود الـذي أفعالـه
تغني بظاهر أمرها عن نعتها

لـو كنت حـيًّا مـا قطعتك فاعتذر
عني إليك لخلة بأمتها

ولقد شركتك في أساك مشاطرًا
وحللت في وادي الهموم وخبتها

وكرهت من بعد الثلاث تجشمي
طرق العزاء على تغير سمتها

وعلي أن أقضي صلاتي بعدما
فاتت إذا لم أقضها في وقتها[4]

ويبدو تضايقه من هذا السلوك الاجتماعي أوضح في قوله معتذرًا لخاله عن تأخره في تعزيته عن أخيه: (وأنا معذر لا أزال أعتذر، وإنما أخر كتابي إلى هذه الغاية أنه لم يبق لي بعد ذلك الشاب رحمه الله لب ممل ولا لبيب مستمل... ولولا أن يظن أدام الله عزه أن التقصيرعن المفترض قد بلغ إلى هذه الحال لأزمت حجرًا وعددت السكوت متجرًا... أنا مخطئ مقصر وبسيدي أدام الله عزه وتفضله أنتصر، والتعزية

---

(١) كما يستشف من قوله في مطلعها: بني الحسب الوضاح والشرف الجم... لساني إن لم أرث والدكم خصمي. س. ز / شروح: ص ٩٤٩.

(٢) انظر الحياة الأدبية في الشام: ص ٧٩.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٠٣٥.

(٤)نفسه: ص١٠٢٨ - ١٠٣٢.

في ثلاث بين الغرباء وفي حول عند القرباء، وإذا لم تمض السنة فالبكاء على رأي لبيد سنة، وما أجدرني ببكاء الدهر لا ببكاء سنة ولا شهر) [١].

وهذا العزوف الخفي عن التعازي والتشكيك الضمني في قدرة الشاعر غير المفجوع على المجيء برثاء معجب، كان كما ذكرت وراء قلة ما نظمه من هذا الفن، كما كان وراء تفاوت أساليبه وتأرجحها بين ما يبدو رثاء رقيقًا مؤثرًا وتعازي هادئة لا تخلو لغة بعضها من فتور وبرودة. وقد أربك تفاوت لغته الشعرية في مراثيه النقاد المحدثين فتعددت المعايير التي قوموا بها جودتها واختلفت أحكامهم، فوصف بعضهم[٢] الشيخ بأنه أمة وحده في الرثاء لجمعه فيه بين التفجع وتعداد المناقب والتصوير الفني والطرف النادرة من الحكم والأمثال، وعد داليته في أبي حمزة فلتة من فلتات الدهر وأجمل ما أنشد لعمقها الفلسفي[٣]، وداليته في ابن المهذب معرضًا أبرز فيه أدبه وعلمه وبراعته وعمق تفكيره، وعد بعضهم هاتين القصيدتين منتهى ما بلغه الشيخ في جودة الرثاء لخروجه فيهما إلى آفاق جديدة جعل فيها هذا الفن بكاء على الإنسانية جمعاء بعد أن كان بكاء على الأشخاص[٤].

ويتضح من حديث جل النقاد عن رثائه أن اهتمامهم به انصرف إلى نزعته الفلسفية الناضجة وإلى ما تضمنه من رؤى واضحة في تأمل ثنائية الموت والحياة، وإلى تكملته اتجاه أبي العتاهية والمتنبي في بسط الحديث عنهما وارتفاعه بنظرته في فلسفتهما إلى أفق شاسع. أما عاطفة رثائه فقد عدها بعضهم ناقصة لغلبة التكلف[٥] عليه في ما حقه أن يكون تفجعًا حزينًا، بينما وصف بعضهم رثاءه لأمه بأنه حزن عميق. وبالغ شوقي ضيف في تصور صدقه في رثائه فعد أروع ما في سقط الزند

---

(١) رسائله / عطية: ص ٢١١ – ٢١٢.

(٢) الجامع في أخبار أبي العلاء: ٢/١٠٧١.

(٣) انظر: لوحة من شعر أبي العلاء / د. أحمد درويش / صحيفة أخبار الأدب – عدد ١٤٢/٣١ مارس ١٩٩٦ – مصر.

(٤) الحياة الأدبية في الشام: ص ٩٠.

(٥) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٢٠، ١٩٨ – ١٩٩.

مراثيه لأنها فصلت من ذات نفسه[1]. لكن حدة الحزن وعمقه وصدق العاطفة ظلت لديهم بعيدة عن أن تكون هي المعيار المحكم في تصور جودة رثائه بل والمراثي مطلقًا، فالإعجاب بما نظمه في هذا الغرض اقترن بما تضمنته معانيه من رؤى فكرية وتأمل فلسفي في حقيقة الوجود.

ويتضح من الرجوع إلى أقدم الدراسات التي تناولت مراثيه، أن أحكام طه حسين كانت الأصل النقدي الذي صرف نظر النقاد اللاحقين عن البعد الانفعالي العاطفي لهذا الفن، وليشغلهم ببعده الفكري التأملي جزم الناقد في وقت مبكر بأن إجادة أبي العلاء لفن الرثاء تنحصر في داليتيه اللتين رثى بهما الفقيه الحنفي وابن المهذب وبز بهما شعراء هذا الفن جميعًا في الجاهلية والاسلام[2]، وبأن العرب لم ينظموا في جاهليتهم وإسلامهم ولا في بداوتهم وحضارتهم قصيدة تبلغ مبلغ الدالية الأولى في حسن الرثاء[3]. والعلة في إعجابه بها حزنها الهادئ المطمئن الذي منعه من إظهار الجزع الذي يذهب بوقار الفيلسوف، واشتراك عقله وقلبه في تأليف ما قاله.

أما الدالية الثانية فالسر في استجابته لها أنها كادت لا تكون إلا قصيدة نظمت في فلسفة الموت إذ ليس فيها بيت إلا وهو يصلح لأن يكون مثلًا سائرًا وحكمة جارية على الألسنة[4]. وهو باحتكامه إلى المعيار الفكري في تصور جودة الرثاء يناقض أبا العلاء الذي يعتبرحدة الحزن وحرارة الانفعال في المراثي المعيار الأنسب لتقويمها، ويعد العقل والعنصر الفكري في الرثاء وفي الشعر مطلقًا – رغم اعتماده عليه – غير حاسم في توجيه الجودة وتحديد مظاهرها، لأن الغريزة هي المحكمة في كل ذلك[5].

وقد نجم عن هذا الإعجاب بالعمق الفكري في ما استجاده طه حسين من رثائه استضعافه للمراثي التي رثى بها أبويه، فالإجادة – في رأيه – قد اخطأته في رثائه

---

(١) عصر الدول والإمارات – مصر والشام / شوقي ضيف: ص ٦٥٤ / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٥٦.
(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠١.
(٣) نفسه: ص ١٩٩.
(٤) نفسه: ص ٢٠١
(٥) انظر ما تقدم: ١/٩٥.

لأبيه لأنه قال القصيدة وهو طفل لم ينضج عقله ولم تتكون فلسفته ولا ظهر نبوغه وعواطفه[1]، والتكلف والاهتمام بإتقان الصناعة دون إظهار العواطف قد تغلبا عليه في رثائه لأمه لأنه قاله في مرحلة انتقال من طوره الشعري الثاني إلى الثالث قبل أن تمتاز فلسفته وتتبين[2]، والقصور الفكري والعاطفي الذي يتسم به ما استضعفه الناقد من رثائه يعود في رأيه إلى أنه نظمه في طوره الشعري الأول والثاني أي قبل أن ينتقل إلى الطور الثالث، لأن شعر هذا الطور الأخير الذي ظهرت فيه شخصيته وعواطفه هو شعره الجيد حقًّا لديه[3].

والملاحظ أن طه حسين بحديثه عن الأطوار الثلاث[4] يحكم على مراثي الشيخ المستجادة بأنها وليدة مرحلة العزلة التي عدها مرحلة النضج الشعري والفكري، وهو وهم مضلل يرده أن مرثيتيه في أمه اللتين كانتا من بين آخر ما نظمه من السقطيات هما آخر ما نظمه من الرثاء من حيث هو فن شعري له قواعده وأصوله الفنية.

أما في مرحلة العزلة فالقطعة الوحيدة التي تذكر بها الشيخ هذا الفن لزومية قصيرة عنصر الشعر فيها شاحب كباقي اللزوميات لأنها كانت زفرة إنسانية حقيقية استعارت من الشعر وزنه وقافيته دون باقي مكوناته فلم تجد لها مكانًا في رثائه الفني، وظلت أهميتها محصورة في دلالتها الفكرية والتاريخية[5].

إن المقارنة السريعة بين ما استجاده الناقد من مراثيه لمعانيها الفلسفة العميقة وبين رثائه لأمه الذي استضعفه لافتقاره إلى هذا النوع من المعاني، تكشف عن أن الحرارة العاطفية التي أعجب بها الشيخ عند سماعه رثاء التهامي لابنه، إنما تظهر في مثل قوله راثيًا أمه:

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٨، ١٢٠ - ١٢١.

(٢) نفسه: ص ١٩٩.

(٣) نفسه: ص ٢٠٨.

(٤) نفسه: ص ١٨٢ - ١٨٩.

(٥) أهمل طه حسين وجل النقاد هذه القطعة التي رثى بها أبا القاسم المغربي فلم يقفوا عندها في دراستهم لمراثيه، وقد استغرب إحسان عباس مجيئها في اللزوم. انظر مقالته: الوزير المغربي وأبو العلاء المعري / مجلة الفكر العربي / عدد ٢٥ - يناير / فبراير ١٩٨٢ - السنة الرابعة / معهد الإنماء العربي - بيروت: ص ٢٧٤.

خــلُــو فــــؤادي بــالمــودة إخـــلال
وإبـــلاء جــسـمـي فـــي طــلابــك إبـــلالُ
ولـــي حـــاجـــةُ عــنــد المــنــيــة فــتــكــهــا
بــروحـــي والأهــــواء مـــذ كـــنَّ أهـــوال
دعـــا الــلــه أمـــا لــيــت أنـــي أمــامــهــا
دعــيــت ولـــو أن الــهــواجــر آصـــال
مــضــت وكــأنـــي مــرضــع وقـــد ارتــقــت
بـــي الــســن حــتــى شــكــل فـــودي أشــكــال
أرانــــي الــكــرى أنــــي أصــبــت بــنــاجــذ
ألا إن أحـــــلام الـــرقـــاد لــضــلال
وبـــين الـــردى والــنــوم قــربــى ونــســبــة
وشـــتَّـــان بـــرء لــلــنــفــوس وإعــــلال
إذا نـمــت لاقــيــت الأحــبــة بــعــدمــا
طــوتــهــم شــهــورٌ فــي الــتــراب وأحـــوال(١)

أما داليته في ابن المهذب التي ذكر الناقد أن الشيخ بز بها شعراء الرثاء جميعًا في الجاهلية والإسلام فبرودتها لا تخفى عمن له أيسر حس شعري وإن استحسن العقل عمقها ونفسها الزهدي في مثل قوله:

تجـــربـــة الــــدنــــيـــا وأفـــعـــالـــهـــا
حـــثَّـــت أخـــا الـــزهـــد عـــلـــى زهـــدهِ
إن زمـــانـــــي بـــــرزايـــــاه لـــي
صـــيَّـــرنـــي أمـــــرح فــــي قــــده
كـــأنـــنـــا فــــي كـــفِّـــه مـــالـــهُ
يـــنـــفـــق مــــا يـــخـــتـــار مــــن نـــقـــده

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٨٥.

لو عرف الإنسان مقداره
لم يفخر المولى على عبده
أضحى الذي أجل في سنه
مثل الذي عوجل في مهده
ولا يبالي الميت في قبره
بنمِّه شيِّع أم حمده
وحالة الباكي لآبائه
كحالة الباكي على ولده
ومجده أفعاله لا الذي
من قبله كان ولا بعده[1]

وخصيصة الهدوء والبرودة هذه سمة تشترك في الاتسام بها تعازيه كلها خلافًا لمراثيه في أبيه وأمه، والحديث عنها ليس اتهامًا للشيخ بالتقصير في الرثاء والإخلال بما تتطلبه قوانين الصناعة الشعرية فيه، فقد وفر لمراثيه كل خبرته الشعرية وحذقه، فبدت ضخمة جزلة أنيقة إلا أن نفسها الانفعالي ظل فاترًا لغياب شرط المكابدة رغم صدق تأثره في بعضها ومشاركته الاجتماعية لبعض المعزين في مصابهم.

لقد صب الشيخ في تعازيه فكره وحكمته وثقافته الواسعة ووفر لها مختلف عناصر التجويد الشعري، لكنه لم يستطع أن ينفث فيها قوة التأثير والرقة الانفعالية المعجبة لأن ذلك لا يتأتى إلا للفؤاد القريح المكابد، وإذا كان الشيخ في مراثيه القليلة قد عرض نماذج لما يكون عليه رثاء الاعتبار والتأبين والتفجع، فجعل بعض الدارسين يعدها أروع ما نظمه في سقط الزند، فإن كلفه بقصيدة التهامي ينبئ عن أن النموذج الأمثل لديه في هذا الفن هو ما كان فيه القلب المفجوع هو نفسه قلب الشاعر، ولم يتحقق هذا النموذج الأمثل إلا في رثائه لأمه وكان خاتمة مراثيه ومسكها.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠١٤ – ١٠١٨.

VI - **النسيب والغزل:** لعل أهم ما أجمع العلماء عليه – رغم ولعهم بالمخالفة – أن الألفاظ التي يتداولونها لا تكتسب قوة الاصطلاح إلا إذا أصبحت حدا يُعَرِّفُ بالمحدود ويحوزه عما سواه، فيكون جامعًا لكل صفاته مانعًا إياه من الالتباس بغيره، وعندما نقف عند مصطلح «نسيب» نفاجأ بأن مفهومه – رغم كثرة تداوله في المصادر القديمة والمصنفات الحديثة يظل عند تتبعه في النصوص النقدية وما أشبهها مشوبًا بلبس يبعده عن الدقة التي تبنى عليها مصطلحات الفنون والعلوم، وهي سمة لا نجدها في مصطلح «غزل» الذي شاع في الاستعمال أنه مرادف للنسيب، ومثل النسيب في الإلتباس التشبيب. وتكون عرضة للخلط والضلال النقدي كل دراسة للغزليات لا تراعي الفروق الدقيقة بين هذه المصطلحات، وهو خلل سنحاول تفاديه قبل التخلص إلى تحليل البناء الفني الدلالي للنسيب في شعر الشيخ.

١ - **المنجز الغزلي في شعر الشيخ وإشكالية المفاهيم:** نجد في المصادر النقدية القديمة ما يفيد أن العلماء كانوا مختلفين في فهم دلالة هذه المصطلحات، فقد ذكر قدامة[١] أن الفرق ما بين النسيب والغزل يذهب على بعض الناس ثم أوضح مجتهدًا الفرق بينهما، وجعل ابن رشيق النسيب والتغزل والتشبيب بمعنى واحد[٢] وخطأ من جعل الغزل بمعناها، ويكشف تتبع تداول النقاد لهذه المصطلحات أن فهمهم لها يختلف باختلاف المباحث النقدية فيصنف أحيانًا ليدل على مجرد الغزل ويتسع لتحمل دلالات نقدية أوسع، كما نلاحظ في تعريف الشيخ للنسيب مرة بأنه مثل الغزل في الشعر[٣] أي يشبهه وليس به، وتعريفه له مرة أخرى بأنه هو الغزل نفسه[٤].

ويبدو مفهوم النسيب أقرب إلى الوضوح في استعمال الشعراء له لا من حيث هو مفهوم فني يحققه الإنجاز فحسب، ولكن – أيضًا – من حيث هو مصطلح يوظفه الشاعر

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤٠.

(٢) العمدة: ١١٧/٢.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١١٦/١ و٢٤٠.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ٤٢٣.

في معجمه الشعري / النقدي. ونخلص من تجميع مختلف معاني لفظة نسيب التي وردت في المصادر النقدية والأشعار، أن لهذا المصطلح مفهوما نقديا مركبا من أربعة مفاهيم متكاملة: المفهوم الوظيفي والمفهوم الانفعالي والمفهوم الدلالي والمفهوم المذهبي.

أ - **المفهوم الوظيفي**: وهو الذي تتحدد فيه دلالة المصطلح بموقع المعاني التي يبنى عليها - من حيث هو غرض - من البناء العام للقصيدة في سياق علاقة يرتبط بها مع الأغراض الأخرى ارتباط تضام وتفاعل دلالي وهيكلي في آن واحد كما يتضح من قول الحاتمي: (من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجًا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه)[١]، والنسيب حسب هذا المفهوم هو الغرض الذي يفتتح به الشعراء قصائدهم قبل أن يتخلصوا إلى الأغراض التي تصاغ من أجلها القصيدة.

والملاحظ أن قدامة في كتابه النقدي المدرسي لا يتعرض لهذا المفهوم، ويكتفي بالحديث عن النسيب باعتباره معنى شعريًّا كبيرًا أو غرضًا[٢]، لكن الآراء التي لخصها ابن رشيق في العمدة تدل على أن المفهوم الوظيفي للنسيب كان شائعًا بين النقاد، فهو يذكر بأن من النسيب ما يصنع مجازا ليكون في بسط[٣] القصائد، وينبه على أن (من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب بل يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة، وذلك هو الوثب)[٤]. ومفهوم كلامه أن الشاعر في بناء القصائد لا يخرج عن أن يكون ناسبًا إذا ابتدأ بالنسيب ثم خرج إلى الغرض، أو واثبًا إذا استغنى عنه وهجم على غرضه.

ويشير ابن رشيق إلى أن (للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب)[٥]، ويذكر من عيوب البناء في مثل القصائد (أن يكون النسيب كثيرًا والمدح قليلًا)[٦]، وأن

(١) حلية المحاضرة: ٢١٥/١.
(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٣٩ - ١٤١.
(٣) العمدة: ١٢٤/٢.
(٤) نفسه: ٢٣١/١.
(٥) نفسه: ٢٢٥/١.
(٦) نفسه: ٢٣٢/١.

تشغل به الألفاظ العذبة اللطيفة معانيها عن المديح[1]، ومن محاسنه أن يخرج الشاعر منه إلى الغرض المنتحى في لطف[2]. ويبدو الفهم الوظيفي لمصطلح «نسيب» صريحًا في تداول الشعراء له – خصوصًا المحدثين منهم – كما يتضح من قول ابن الرومي:

أب لي ما الذي تأوي إليه

إذا ما القذع صدره النسيبُ

وقوله:

ألم ترَ أني قبل الأهاجي

أقدِّم في أوائلها النسيبا[3]

ومن المشهور المتداول قول أبي الطيب:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم

أكل فصيح قال شعرًا متيمُ[4]

ويصور الشيخ هذه العلاقة بين النسيب والغرض الذي يأتي بعده في قوله:

وحدا النسيب إلى العتاب كأنه

ريش السهام حدت غروب لهاذم[5]

ويتبين من الوقوف عند بعض الدلالات الاصطلاحية للفظة «تشبيب» أنها تكون أحيانًا مرادفًا لمصطلح «نسيب» وتحمل نفس مفهومه الوظيفي أي تدل على المعاني التي يجعلها الشعراء بسطًا للمديح أو غيره في القصائد، ويدل على ذلك قول ابن الرومي:

يا حسرتا لقصيدة أغلقتها

بمديحه وفتحتها بنسيبِ

---

(١) العمدة: ١/١٢٣.

(٢) نفسه: ١/٢٣٤.

(٣) انظر في ديوانه على التوالي: ١/ ١٧٦، ٣٢٨.

(٤) ديوانه: ٤/٦٩.

(٥) س. ز / شروح: ص ١٤٨١.

لأبــــدلـــن مـــديـــحــــه قـــذعًــــا لــه
ولأ جــعــلــن بـــأمّـــهِ تــشـبـيـبـي[1]

ويؤكده قول الشيخ نفسه:

ومـــا نــطــقــوا بـــه تـشـبـيـب أمــر
كــمــا بـــدأ المـــديـــح مــشــبـبــوهُ[2]

ويربط اليوسي الشاعر الناقد بين المفهومين الدلالي والوظيفي اللتشبيب فيقول: (واعلم أن التشبيب عندهم في الأصل هو ذكر أيام الشباب واللهو والغزل، ويكون ذلك ابتداء قصائد الشعر)[3]، ويدل كلامه على أنه كان يرى أن الوظيفة الابتدائية للتشبيب ارتبطت لدى الشعراء بمعناه منذ العصور القديمة، وهو حكم نقدي دقيق يقويه قول النابغة الشيباني قبل المحدثين:

وامــــدح يــزيــد ولا تــظــهــر بمـدحـتـه
وقـــد أوائــلــهـــا قــــودًا بـتـشـبـيـب[4]

وقد يفهم من غلبة المفهوم الدلالي على مصطلح تشبيب، أي تفسيره بالغزل، أن ارتباطه بالمفهوم الوظيفي إنما كان نتيجة تحول العادة التي سار عليها الشعراء الأول إلى قاعدة فنية ثابتة لا يجوز للشعراء الإخلال بها، لكن ورود التشبيب بمعنى الابتداء في الاستعمال اللغوي القديم ينبئ بخلاف ذلك إذ نجد من بين ما نقله ابن منظور في تفسير «شبب»: (وفي حديث أم معبد: فلما سمع حسان شعر الهاتف شبب يجاوبه أي ابتدأ في جوابه، من تشبيب الكتب وهو الابتداء بها والأخذ فيها، وليس من تشبيب بالنساء في الشعر)[5]. وأصالة معنى الابتداء في هذا الجذر المعجمي تؤكد أن المفهوم الوظيفي للمصطلح قديم، ولا يمتنع أن يعد أقدم من المفهوم الدلالي الذي يصير به مرادفًا للغزل.

---

(١) ديوانه: ١/٢٩٢.
(٢) اللزوم: ٢/٦٠٢.
(٣) نيل الأماني: ص ٢٠.
(٤) ديوانه: ص ٧٦.
(٥) لسان العرب: مادة شبب.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن النسيب وكذا التشبيب حسب مفهومهما الوظيفي مرتبطان فنيًّا بالتقصيد الذي يجعل من الأغراض الشعرية عناصر متعددة تتكامل من خلال فاعلية الموقع والدلالة لتكون ما اصطلح على وصفه بالقصيدة، وينجم عن هذا الارتباط أن استعمال المصطلحين يكون في الغالب إنباء بتعدد الأغراض في المنظومة الواحدة، وأن مصطلح «غزل» هو الذي يطلق على معانيهما إذا وردت فيها مستقلة بنفسها مقطوعة كانت أم مطولة، وقد تبين من الاستعمال ومن أحكام النقاد والشعراء أن النسيب يكون غرض ابتداء في القصائد للمدح كانت أم للهجاء، أم لما سوى ذلك من الأغراض التي لا يعاب على الشعراء استهلالهم إياها به، إلا أن الغالب أن يكون المديح أكثرها اعتمادًا عليه، ولذلك اكتفى ابن قتيبة في مقدمته المشهورة[1] بذكره دون غيره من الأغراض.

وللتنبيه على اطراد تكاملهما وغلبته على القصائد، جعل الشيخُ هذا التكامل وجها للشعر العربي في إشارته إلى ذهول الشعراء (من أهل الجنة والنارعن المدح والنسيب)[2]، وتخوفه من أن يقذف في النارصفيه حبيب (فما تغني المدح ولا التشبيب)[3].

ب - **المفهوم الدلالي**: وهو مفهوم يغلِّب التأويل الدلالي على التأويل الوظيفي، ونظر إلى النسيب من حيث هو معان تتراكم داخل حقل أو حقول دلالية لا يتجاوزها الشاعر. وحقل الغزل أي حديث الشاعر العاشق عن المحبوبة وافتتانه [4] بها حسب ما شاع من معانيه[5]، هو القطب الثابت فيه، ظهرت المرأة صراحة في هذه المعاني أم خفيت وهي حاضرة ضمنيًّا في الحقل الطللي وحقل الرحلة على الناقة.

ورغم ميل الاستعمال إلى جعل الغزل مرادفًا للتشبيب والنسيب تظل العلاقة الدلالية بينهما مقيدة، فتتبع المفاهيم الدقيقة لهذه المصطلحات يكشف عن أن التشبيب

---

(١) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٤ - ٧٥، حيث يعلل المؤلف ابتداء القصائد بالنسيب بأنه تهيؤ للمدح والاستجداء.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٤٩.

(٣) نفسه: ص ٤٨٤.

(٤) انظر المرشد: ٣/١٠١٦.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٥.

والنسيب حسب المشهور من معانيهما يعنيان الغزل بالضرورة، والعكس غير صحيح، لكون المفهوم الغزلي حيزًا محددًا من مفهوم مركب أوسع يستفاد من كل واحد منهما.

ويظهر هذا الاتساع الاصطلاحي في التشبيب من تسلل المفهوم الوظيفي إلى مفهوم الغزل، وفي النسيب من تسلل حقول دلالية أخرى إلى مفهوم التشبيب، وأعني بذلك أن الغزل من حيث هو تغن بالمرأة، إذا حمل دلالة وظيفية بوروده في افتتاحات القصائد صار تشبيبًا، فإذا أضيف إلى ذلك الحديث عن الطلل والناقة صار نسيبًا، ويكون التشبيب هو مرحلة الانتقال الوسطى التي يتجاوزها الغزل ليصبح نسيبًا أو يقف عندها فيظل تشبيبًا أو لا يبلغها فيكون غزلًا ليس غير كما يتبين من التوضيح الآتي[(١)]:

ذكر النساء	وظيفة افتتاحية	حقول دلالية أخرى	=
+	–	–	الغزل
+	+	–	التشبيب
+	+	+	النسيب

ويمكن صياغة نفس التوضيح البياني بطريقة أخرى هي:

ذكر النساء	– وظيفة افتتاحية	– حقول دلالية أخرى	= الغزل
ذكر النساء	+ وظيفة افتتاحية	– حقول دلالية أخرى	= التشبيب
ذكر النساء	+ وظيفة افتاحية	+ حقول دلالية أخرى	= النسيب

فالنسيب إذن هو النهاية التي ينتهي إليها اتساع مفهوم الغزل وظيفيًّا ودلاليًّا وذلك حسب ما غلب في المتداول من الأشعار، وقد بدا هذا التصور الموسع للنسيب لدى أبي تمام واضحا في عده إياه مزيجًا من التشبيب ووصف الديار:

طاب فيه المديح والتذّ حتى
فاق وصف الديار والتشبيبا

لو يفاجا ركن النسيب كثير
بمعانيه خالهن نسيبا[(٢)]

---

(١) ترمز علامة (+) إلى حضور المعنى المسمى أو الوظيفة، وعلامة (–) إلى غيابهما.

(٢) ديوانه: ١/١٦١.

واعترف قدامة رغم تعريفه النسيب بأنه ذكر النساء بورود هذا المفهوم الموسع، وذلك في قوله: (وقد يدخل في النسيب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة والبروق اللامعة، والحمائم الهاتفة والخيالات الطائفة، وآثار الديار العافية وأشخاص الأطلال الداثرة...)[١].

لكن يلاحظ أن حقلًا دلاليًّا رابعًا يشارك التشبيب في الوظيفة الافتتاحية دون أن يكون غزلًا، وأقصد «ذم الدهر وأهله» الذي يبدو أنه كان غرفًا فنيًّا ثانيًا يطرد في بعض الافتتاحات النسبية لدى القدماء والمحدثين وإن لم ينافس الغزل، وهو ما يفرض على الدارسين أن يوسعوا مفهوم النسيب نفسه ليصبح دالًّا على كل المعاني التي يفتتح بها الشاعر قصيدته ويقدم بها للغرض سواء كانت وصفا للمرأة أي غزلًا أو وصفًا للأطلال أو حديثًا عن مشاق الرحلة على الناقة أو ذمًّا للدهر وشكوى من ظلم الأيام. وقد أدرك أبو العلاء الدلالة الفنية الوظيفية لشتم الدهر فأشار إليها في بيت اللزوم:

والدهرُ لم يشعر بما هو كائنٌ
فيه فكيفَ يُذمُّ في الأشعارِ[٢]

وقال يرد تأويل من جعل إكثار أبي الطيب من ذم زمانه وشكواه أهله إليه[٣] شاهدًا على سوء عقيدته وتأليهه الأفلاك: (وأما شكيته أهل الزمان إليه فإنه سلك في ذلك منهاج المتقدمين، وقد كثر المقال في ذم الدهر حتى جاء الحديث (لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر)[٤]، ثم أشار إلى أن شعراء متعددين ذكروا الدهر(ولم يدع أن أحدًا منهم كان يقرب للأفلاك القرابين، ولا يزعم أنها تعقل، وإنما ذلك شيء يتوارثه الأمم في زمان بعد زمان. وكان في «عبد القيس» شاعر يقال له: شاتم الدهر)[٥].

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤١.

(٢) اللزوم: ٥٩٣/١.

(٣) قوله: أذم إلى هذا الزمان أهيله... ديوانه: ٩٢/٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٢٦، وانظر: ص ٤٢٧ و٤٢٨، حيث يورد شعرا في ذم الدهر.

(٥) نفسه: ص ٤٢٨.

فلقب «شاتم الدهر» هذا لا يختلف من حيث دلالته على مذهب الشاعر في النظم عن لقب المهلهل أو المحبر أو طفيل الخيل أو المنخل أو صناجة العرب أو غيرها من الألقاب التي كانت تنظر إلى طرائق الشعراء في صوغ الأشعار، وهي دلالة تضعف الرأي[1] الذي نهب إلى أن إكثار المحدثين في القرن الرابع من التظلم من الدهر شاهد على ما عاناه هؤلاء الشعراء من فقر وبؤس نتيجة إخفاقهم وفشلهم ومعاكسة القدر لهم، فهذا التظلم لم يكن عند أغلبهم إلا امتدادًا لعرف فني قديم رسخه الجاهليون واقتفى اللاحقون آثارهم فشهر الشعراء به حتى أصبح قضية كلامية[2].

ونجد في إحدى مناسب الشيخ ما قد يبدو تفسيرًا للطريقة التي تسلل بها التذمر من الدهر وأهله إلى النسيب الذي تعد المرأة القطب الفني فيه، وأقصد قوله:

منك الصدودُ ومني بالصدود رضًى
من ذا عليَّ بهذا في هواك قضى

بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت
من الكآبة أو بالبرق ما ومضا

إذا الفتى ذمَّ عيشًا في شبيبته
فما يقول إذا عصر الشباب مضى

وقد تعوضت عن كل بمشبهه
فما وجدت لأيام الصبا عوضا

وقد غرضت من الدنيا فهل زمني
معطٍ حياتي لغر بعد ما غرضا

جربت دهري وأهليه فما تركت
لي التجارب في ودِّ امرئٍ غرضا[3]

---

(١) انظر الأدب في ظل بني بويه: ص ٢١٠.

(٢) انظر أمالي المرتضى: ١/٤٦، حيث يقف المؤلف عند الدلالة العقدية لشتم الدهر.

(٣)س. ز / شروح: ص ٦٥٤ – ٦٥٦.

فما يستشف من كلامه أن غضب الشاعر على دهره يصبح واجبًا عندما يذهب بأيام الصبا وعصر الشبيبة ويحل المشيب أو الصلع محلهما، وليس ينفر المرأة من الشاعر مثل المشيب، ولذا يصبح تألمه من ظلمه تألمًا من مرارة الخيبة والانهزام اللذين يخرج بهما من معركة العشق بعد أن يكون البياض قد غزا رأسه فصغره أمام المرأة، وبذلك تصبح العلاقة بين ذكر المرأة وشكوى الدهر مبنية على كونه أي الدهر الحقيقة التي تجبره على ترك الغزل وطربه.

ولعل شكوى الشاعرمن الزمان بدأت بالشكوى من تنكر المرأة له بعد إنكارها شيبه وصلعه ثم اتسعت كما اتسعت معاني النسيب فأصبحت شكوى مطلقة من ظلم الأيام ومعاكسة الأقدار. ويقوي ما ذهبنا إليه أن مقطع شتم الدهر والتظلم منه يرد غالبًا في الافتتاحات ملابسًا لمعاني النسيب الأخرى، لأنه حقل من حقوله وإن بدا مغايرا لها. ويلزم من هذا الاستنتاج أن مفهوم النسيب وإن ارتبط بذكر المرأة مفهوم وظيفي دلالي يتسع ويمتد ليصبح دالًّا كما ذكرت على كل المعاني التي يقدم بها الشعراء لأغراضهم، ووصف المرأة أولها وشكوى الدهر رابعها.

والملاحظ أن هذا التباعد السطحي بين المرأة والدهر داخل المفهوم الدلالي الموسع للنسيب، يختفي عندما يبنيه من مكوناته العميقة التي تتشخص سطحيًّا تشخصات مختلفة ومتعددة تبدو كأنها تنتسب إلى حقول دلالية متباعدة رغم أنها مولدة من نفس الأصول أو المكونات، وهي أصول تتميز من البنيات السطحية بكونها عناصر جوهرية ثابتة ومحدودة. وتنحصر هذه العناصر في أربعة أصول ترد إليها كل معاني النسيب المتداولة وهي عنصر الزمان أو المكون الزماني، وعنصر المكان أو المكون المكاني، وعنصر الإنسان أو المكون الإنساني، وعنصر الحيوان أو المكون الحيواني.

● **عنصر الزمان:** وهو مكون شعري يتشخص فنيًّا في النسيب من خلال تصوير الشاعر مأساة الفناء التي يجسدها البكاء الطللي، أو من خلال تصويره مأساة

المشيب الذي يُزَهِّدُ النساء فيه ويصرفهن إلى من لم يُزِل عنهم الزمان بعدُ أبرادَ الصبا، أو من خلال شتمه الصريح للدهر وتظلمه منه. وقد يتشخص من خلال هذه المعاني كلها.

•• **عنصر الإنسان**: وهو مكون يتشخص فنيًّا في النسيب من خلال صورة الشاعر العاشق والمرأة المعشوقة وكل من يحيط بهما من شخوص فنية فاعلة في محنة العشق، كالرقيب الغيور والواشي المفسد:

أنستك هندا سيوف الهند ماحية

ما قال عاذلها أو قال واشيها[(١)]

وكالعاذل الناصح والرفيقين أو الرفاق المصاحبين للشاعر في طوافه حول أطلال الحبيبة، فضلًا عن قومها الذين يفجعونه بحملها في ارتحالهم بعيدًا عنه وسيرهم بها إلى غاية يجهلها.

••• **عنصر المكان**: ويتشخص في مختلف التجليات التي تتجلى بها الصحراء في رحلة النسيب فتكون بيداء وفلاة ومهمهًا وتيهًا ونجودًا وأغوارًا وحزونًا وأنقاء وسرابًا وظلامًا ورمالًا أو حرات متقدة في الهواجر، أو ما سوى ذلك من المهالك[(٢)].

•••• **عنصر الحيوان**: ويتشخص من خلال بعد فني شبه ثابت[(٣)] هو الناقة، ولا أقصد ناقة القرى السمينة، ولكن ناقة النسيب المهزولة التي تتحول في رحلة الشعر إلى أعضاء مشرحة وعظام مفككة يتتبعها الشاعر عضوًا عضوًا، أو إلى كائن «ميتًا

---

(١) اللزوم: ٢/٦١٥.

(٢) انظر مقالة:

LE DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE / ANDRE MIQUEL: P 193.

(٣) نجد من الشعراء من رحل على البعير أو على الفرس، انظر الشعر والشعراء: ١/٧٥، والعمدة: ١/٢٢٩، والرحلة في القصيدة
الجاهلية، وانظر توضيح ذلك في ما يأتي.

مورفوزي» يتقمص صور حيوانات[1] أخرى فيصبح بقرة وحشية مسبوعة تبحث عن وليدها أو ثورًا وحشيًّا متفردًا تدركه كلاب الصياد فيخوض معركة المصير، أو أحقب يقود أتانه بعيدًا عن الفحول وينجو بنفسه بعيدًا عن سهام الصياد، أو ظليمًا أربد يفجؤه المطر فيعدو مسابقًا الريح لتدارك أدحيه، وقد يصبح عقابًا أو سفينة أو ناقة من الشعر[2] أو من الكرى[3] ....

ولا يخرج أي معنى من معاني النسيب مهما غرب عن واحد من هذه الأصول التي تجتمع متكاملة كلًّا أو بعضًا أو تنفرد بنفسها مستقلة، مكونة من خلال فروعها المتنوعة المفهوم الدلالي لما اصطلح القدماء على وصفه بالنسيب، وإن كان الغالب على هذا المفهوم لدى المحدثين أنه مرادف لذكر النساء أو الغزل، فإن وُسع ضُمِّن «الطلل»، وقد يلحق به الحديث [4]عن رحلة الناقة عبر الصحراء، ويسكت عن شكوى الدهر رغم أنها تعد الحقل الرابع بعد الحقول الثلاثة المذكورة، التي يجب أن يبنى عليها المفهوم الدلالي الموسع للنسيب.

ج - **المفهوم الانفعالي**: وهو وجه ثان للمفهوم الدلالي إلا أنه يتجاوز أحداث النسيب وشخوصه إلى الانفعالات والأحوال التي يكون عليها كل واحد منهم في الشعر. وقد أدرك الشعراء أهمية الانفعال في النسيب فحرصوا على عدم الإخلال به حتى عند خروجهم بالشعر إلى حقول ثقافية جديدة دينية أو صوفية، فالكميت الذي أعلن تمرده على حقلي الغزل والأطلال في المناسب ظل متمسكًا بانفعال الطرب والشوق لأنه كان يعلم أن عشقه لآل البيت الذين جعلهم معشوقه الجديد، لا يمكن أن تستعار له الأشعار إلا إذا استعير لها من النسيب انفعالات العاشق وأحواله[5].

---

(١) انظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ص ١٢١ - ١٨٠.

(٢) انظر قول أبي الطيب (ديوانه: ٢/٢٢٧): إليك ابن يحيى بن الوليد تجاوزت... بي البيد عيس لحمها والدم الشعر.

(٣) انظر قول مهيار عن طيف الحبيبة: تحمله راحلة كاذبة ... من الكرى تشكر شكر من صدق. ديوانه: ٢/٣٤٣.

(٤) انظر المرشد: ٣/٨٧١.

(٥) انظر قوله: طربتَ وهل بك من مطرب... وقوله: طربتُ وما شوقًا إلى البيض أطرب... شرح الهاشميات : ص ٤٣.

وعندما اتخذ المتصوفة والعارفون الشعر سبيلًا إلى التعبير عن مجاهداتهم وأحوالهم لم يجدوا في المعجم اللغوي العربي أقدر من معجم النسيب على الرمز إلى جل ما يملأ نفوسهم من أحاسيس وانفعالات وتطرأ على ذواتهم من تقلبات وأحوال، فاستعاروا منه للتعريف بغرامياتهم ومقاماتهم مصطلحات كالحب والوله والعشق والوجد والشوق والحنين... وما أشبه ذلك من المفردات التي جرى الشعراء العاشقون في النسيب على التعبيربها عن ولههم ووجدهم. ولعل أهم ما تتميز به انفعالات «النسيب» أنها تخص الشاعر العاشق لا الشاعر الإنسان الذي يحيا كغيره من الناس، ولذلك كان المعيار في وصفها تصوير ما يجب أن تكون عليه غاية تكلف المحبة في الشعر لا ما يكون عليه الإحساس حقيقة، (ووصف الشاعر لذلك هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد، فحيث لم يذكروه وإنما اعتقدوه فقط لم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر)[1].

وما يحدد غاية الحب هذه هو تهالك الشاعر في الصبابة والتظاهر[2] باللوعة والوجد المفرط، ولا يجوز له أن يجعل نفسه هو المعشوق المتدلل والمرأة هي الراغبة المتذللة كما فعل عمر بن أبي ربيعة، فنسب بنفسه عوض النسيب بها[3]، وذلك لأن العادة جرت عند العرب على أن يكون الشاعر هو المتغزل المتماوت. ويلزم من هذا التوجه لعاطفة الشاعر في النسيب أن تكون الأحوال الدالة على الحزن والسوداوية كالحنين والشوق والحسرة والأسى والهيام والطرب والوجد الشجي والشجن... هي المتسلطة عليه، وفي مكابدة النفس لهذه الأحوال كلها غاية الألم، والمتألم لا يكف عن البكاء والشكوى.

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤٦.

(٢) نفسه: ص ١٤٠.

(٣) العمدة: ٢/١٢٤.

وإذا كان الشاعر يشكو في حقلي الغزل والطلل لصدود المحبوبة عنه ورحيلها، فإن شكواه في حقل الرحلة تكون من النصب والتعب وسرى الليل وحر الهجير[1]، وما سوى ذلك من مشاق التيه في سراب الصحراء التي لا تعرف نهايتها. ولا يكف الشاعر عن الشكوى حتى عند خروجه إلى ذم الدهر وشتمه، فالشكوى من ظلم الأيام وغدر أهل الزمان يصبح بديلًا من الشكوى من ظلم المحبوبة وغدرها، وهو ما يؤكد أن حال الشاعر الثابتة في مختلف حقول النسيب هي حال التألم والشكوى.

ومقابل هذا الانفعال الشعري الثابت الذي يتقمصه الشاعر من خلال مختلف أحوال العشق المبكي تتحدد فنيًّا انفعالات باقي الشخوص في النسيب فتكون المرأة بالضرورة مرحة سعيدة بجمالها وشبابها، نفورًا متدللة تحسب الدمع لكثرة عشاقها الباكين خلقة في المآقي، ويكون الرقيب متوجسًا مرتابًا، والواشي حاسدًا حاقدًا، والعاذل عاقلًا حكيمًا، وقوم الحبيبة غيورين يؤمنون بأن العار لا يمحوه إلا سفك الدماء.

ولا يجوز أن يلبس أي شخص من هذه الشخوص عاشقًا كان أم عاذلًا، حالًا أو انفعالًا آخر غير الذي تحدده له القوانين الفنية للنسيب. والإخلال بهذه القوانين لا يعجز الشعراء، إلا أن الشاعر الذي يتجرأ على العبث بها قاصدًا أو يخل بها غافلًا يخرج بالشعر إلى حقول أخرى قد توصف بأنها غزل حضري أو غزل ماجن أو متعهر لكنها تظل بعيدة عن أن تعد نسيبًا.

د - **المفهوم المذهبي**: وهو مفهوم «عالم» مصدره - بالنسبة للشاعر والمتلقي جميعًا - الخبرة والوعي النقدي الدقيق بحقيقة النسيب، ويتمثل في إدراك الفاعلية الشعرية الجوهرية لهذا الغرض التي تجعله يختزل ويخزن أسرار الشعرية العربية ويصون أصالتها وهويتها الفنية المذهبية. ولا نستطيع - نظرًا لافتقارنا إلى ما يمكن أن يوصف بأنه نصوص نقدية مدرسية جاهلية - أن نجزم بأن هذا المفهوم كان متمثًّلًا في العصر

(١) انظر الشعر والشعراء:١/٧٥، حيث قول ابن قتيبة: (فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير).

الجاهلي، لكننا لا نستطيع أن ننفي ذلك إذا ما نحن استأنسنا[1] بمثل قول امرئ القيس: (عوجا على الطلل المحيل...) أو قول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم).

ونجد في عصر بني أمية ما يفيد أن المفهوم المذهبي للنسيب قد أصبح مرجعًا نقديًّا تقاس إليه الكتابة الشعرية، فقد أدرك ذو الرمة فاعليته في فتح أبواب الشعر وصون أصالته أي بداوته، فجعل ندب الأظعان والبكاء على الأطلال قصده ووكده حتى عيب عليه ذلك ولم يلحق بالفحول: (وسئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه، قيل له: وعنه سألناك ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب. فهذا لأنه عاشق، ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب، على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف أطلال ونادب أظعان، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول)[2].

وأدرك الكميت كذي الرمة افتقار الشعرية العربية إلى هذه الفاعلية فحاول أن يستثمر النسيب وانفعالاته دون دلالاته[3] لبناء شعرية شيعية مستقلة. وكان عصر النواسي عصر الوعي الصريح والواسع بالمفهوم الفني المذهبي لمختلف الحقول الدلالية التي تُبنى منها المناسب، وبفاعليتها وتحكمها في ترسيخ بداوة الشعر وأصالته ومنع النزاعات الحضرية والأعجمية من التسلط على أذواق المتلقين. وقد جعل أبو نواس النسيب المقتل الذي يمكن أن تؤتى منه القصيدة العربية فهاجم المحبوبة البدوية أو هند النسيب كما يسميها الشيخ[4]، وسخر من الأطلال ونحَرَ ناقة الشعر ومحا صحاريه[5]، وكانت حجته وهو يدعو إلى نبذ النسيب أن صفة الطلول بلاغة القدم أو الفدم[6].

---

(١) انظر على التوالي: ديوان امرئ القيس: ص ١١٤، ومعلقة عنترة / شرح العشر : ص ٣١٧.

(٢) انظر العمدة: ١/٢٠٦.

(٣) انظر شرح الهاشميات: ص ١٠٠ . وانظر مثلًا قوله: أنى ومن أين آبك الطرب... من حيث لا صبوة ولا صبب.

(٤) رسائله / عطية: ص ٣٩، وانظر قول أبي نواس: لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند. ديوانه: ص ٢٧.

(٥) انظر لاميته: ما لي بدار خلت من أهلها شغل... ديوانه: ص ٦٩٨.

(٦) انظر قوله: صفة الطلول بلاغة الفدم... ديوان أبي نواس: ص ٥٧.

وعندما أحس أبو تمام بخطر المذهب النواسي وأدرك أن الشعر العربي يحتضر(١) جعل من النسيب الإكسير الذي نفث به الحياة من جديد في الشعر المحتضر وهو يؤسس القصيدة البدوية الجديدة أو قصيدة التبادي، وأصبح عشق الخيام والدمن في شعره الدليل الذي أثبت به لمن نحروا ركاب الشعر ولاموه على الوقوف على الديار أنه بحرصه على افتتاح قصائده بالنسيب البدوي، وهو المحدث المتحضر، إنما يعلن انتسابه إلى مذهب الأصالة الشعرية ويرسخه ويرشد إلى الطريق المضمون للنجاح في هذا الانتساب كما يتبين من مثل قوله: (ما في الوقوف على الأطلال من باس...)(٢).

وبتجلية أبي تمام النقدية للوجه المذهبي المحمود للنسيب واختزان بداوته لأصالة الشعرية العربية سد الطريق أمام المذهب النواسي وكشف للشعراء اللاحقين عربًا وعجمًا السر الفني الذي مكن أبا الطيب والشريف الرضي ومهيار وابن نباتة السعدي غيرهم من البلوغ بالقصيدة العربية الدنيوية إلى أوجها، وهدى البوصيري إلى الصورة الفنية المكتملة لقصيدة المديح النبوي(٣) بعد أن أفاد المتصوفة من نسيب المتبادين في بناء غرامياتهم وقصائدهم الصوفية(٤) والبعد بها عن النظم الفكري البارد.

ولعل من المفارقات الطريفة أن يتجاوز المفهوم المذهبي للنسيب الذي احتقره أبو نواس الفكر الشعري العربي ليصبح مفهومًا للانتساب إلى الشعر الجيد مطلقًا فيرغم الشعراء الفرس على المجيء به – برهنة على اقتدارهم الشعري – بلغته العربية في قصائد منظومة باللغة الفارسية(٥) مقتنعين خلافًا لما توهمه النواسي بأن الشعرية المكتملة في أية لغة إنما تنبع من النسيب الذي تغنى به الأعراب قديمًا في بيدهم.

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) ديوانه: ٢/٢٤٢. وانظر قوله: نحرت ركاب القوم حتى يعبروا... رجلى لقد عنفوا علي ولاموا
وقفوا علي اللوم حتى خيلوا... أن الوقوف على الديار حرام. ديوانه: ٣/١٥٠ – ١٥١.

(٣) انظر مقالة «قصيدة المديح النبوي الجديدة». مجلة: ص ٢٣٩.

(٤) انظر ديوان ابن الفارض ومحاضرة الأبرار.

(٥) انظر المتنبي وسعدي: ص ١٠، ومقالة تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي/ مجلة البيان / عدد: ١٤٢ (خاص بالمتنبي) يناير ١٩٧٨، الكويت، والأدب المقارن / غنيمي هلال: ص ١٩٩.

ويبدو أن انتساب أعلام الشعر العربي في القرن الثالث والرابع إلى تيار التبادي الشعري جعل المفهوم المذهبي للنسيب لا يكتسي فحسب صورة الموروث الفني الأصيل الذي يستعين به الشعراء المتأخرون على سلوك سبيل التجويد، ولكن صورة المحفز النقدي أيضًا، لما تفرع عنه من تصورات نقدية مغيرة أو مجددة لبعض المفاهيم المتداولة، نجملها في مفهوم مولد من المفهوم المذهبي نصفه بالأسلوبي الدلالي حاول شعراء التبادي فيه أن يجعلوا النسيب طرفًا في قسمة ثنائية تمحى فيها الفروق بين الفاعلية الأسلوبية والمكونات الدلالية لتصبحا - تنظيرًا وإنجازًا - بناء أحادي البعد تتطابق فيه الجملة الشعرية والغرض.

ويقوم هذا المفهوم المولد على تجاوز التصنيف التقليدي للأغراض واختزاله بالاكتفاء عن مصطلحات المدح والفخر والهجاء والرثاء... بمصطلح واحد يجمعها ويقابل مصطلح النسيب/الغزل هو مصطلح الحميس. فالشاعر في نظمه مهما تنوعت معانيه في قصائده لا يخرج عن أن يكون فيها محمسًا أو ناسبًا متغزلًا كما يتبين من قول مهيار[1]:

نحمس من آثاركم وعلاكم
ونسب من أخلاقكم ونغزلُ

أو قوله:

تصاغ لها الحماسة من معاني
علاك ومن محاسنك النسيبُ

وقد يفهم من ذكر الحميس والنسيب / الغزل أن الفرق بينهما فرق في المعاني، لكن المراد أبعد من ذلك لأن الصياغة والبناء الأسلوبي أيضًا معنيان بهذين المصطلحين، فالنسيب/ الغزل بناء يوصف بالرقة والليونة، والحميس صياغة تنعت بالقوة:

وتعرفوا خلقيك من غزل
لين ومن متحمس جزل[2]

(١) انظر ديوانه: على التوالي: ٣/١٣ و١/٧٢.
(٢)ديوان مهيار: ٣/٩٥.

والرقة والجزالة هما المعيار الذي يجب أن يراعى في تصنيف الشعر، ويقوي ذلك أن مصطلح الجزالة يرد لدى بعضهم مرادفا للحميس ومقابلًا للنسيب:

يروقك منها جزلها وحميسها

إذا راق من أبيات أخرى نسيبها[1]

والغاية من هذا المزج بين ما هو دلالي وأسلوبي ربط الشعرية بالتأثير الفني للصناعة اللغوية أسلوبًا ودلالة، لأن الأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فحسب[2]، وأمام هذه القسمة الثنائية النهائية يصبح التلقي استجابة فنية لجزالة الحميس ورقة النسيب:

حمست حتى قيل صب دماءها

وغزلت حتى قيل صب مدامها[3]

وإذا كان المديح أصلاً تخدمه باقي الأغراض، فقد صار هذا الغرض حقلًا مهما في الحميس يدل على الجزالة وتدل عليه. ولارتباط المديح بالتكسب والمنفعة كان المتبادون يستعيضون أحيانًا عن الحميس والنسيب بمصطلحين آخرين مرادفين لهما هما الجد والهزل اللذان كان أبو تمام حسب ما اطلعت عليه أول من حدد بهما حقيقة الصياغة الشعرية في قوله عن قصيدته:

الجد والهزل في توشيع لحمتها

والليل والسخف والأشجان والطربُ[4]

وصار مدلول هذا الاستعمال لدى أتباع مدرسته المتبادية أن الهزل أو الفكاهة اصطلاح يفيد رقة الغزل والنسيب، والنسيب / الغزل عبث فني محض يدعي فيه الشاعر ما ليس حقيقة، أو عالم شعري خاص به يتصرف فيه دون أن يحاسب الممدوح

(١) ديوان مهيار: ١/٥١.

(٢) انظر الصناعتين: ص ٦٤.

(٣) ديوان مهيار: ٣/٣٦٩.

(٤) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١/٢٥٨.

على أفعاله القولية، بينما يفيد الجد جزالة الحميس ومعانيه التي يستمدها الشاعر من الوجود الحقيقي للممدوح وفضائله، كما يتضح من قول ابن الرومي تلميذ أبي تمام:

فـــاشـــغـــل قـــريـــضـــك بـــالـــنـــســـيـــ
ـــب وبـــالـــفـــكـــاهـــة والمـــــــزح[1]

وكذا من قول مهيار[2] أنسب شعراء التبادي:

ود المــلــوك نـــازحًـــا ودانـــيـــا
فـــقـــره جـــد بـــهـــا أو هـــزلا

وقوله:

راغـــبًـــا أن يـــصـــطـــفـــى مـــن جـــده
والـــفـــكـــاهـــات بمـــدح أو نـــســـيـــب

أو قوله:

مـــطـــاربًـــا فـــي الجـــد والـــهـــزل مـــا
وســـمـــن بـــالمـــادح والـــغـــازل

وإذا كانت هذه القسمة الثنائية («نسيب / هزل «مقابل» حميس / جد») تفرض أن يكون حقل الحب والعشق حقلًا خاصًا بالنسيب دون الحميس، فإن من بين ما سعى إليه المتبادون نقل هذا الحقل إلى المديح نفسه ليصبح الممدوح معشوقًا[3]. وكان أبو الطيب شيخهم في هذا الباب لبراعته في إلباس المحبوب والممدوح لباسًا شعريًّا واحدًا في مثل قوله: (واحر قلباه ممن قلبه شبم)[4]، وقد عدوا من محاسن أشعاره امتزاج الحماسة بالنسيب[5].

---

(١) ديوانه: ص ٩٧.

(٢) نفسه: على التوالي: ٢٠٦/٣، ١٠٦/١، ٢٢١/٣.

(٣) انظر قول مهيار: ولما رأيت الحب في الهزل سنة... عشقتكم والعاشقون ضروب، ديوانه: ١١٢/١.

(٤) ديوانه: ٨٠/٤.

(٥) انظر يتيمة الدهر: ١٩٣/١.

ويبدو أن الهدف النقدي من نقل عشق النسيب إلى جد الحميس، كان توحيد أسلوب الكتابة الشعرية بصهر الجزالة في الرقة لتصبح لغة الشعر صياغة واحدة تنظر إليها جميع الأغراض، وهي محاولة وسعت سلطة النسيب وحكمته أسلوبيًا في الحميس لتصبح أبعد غايات التجويد التي يمكن أن يتباهى بها الشعراء، أن تصاغ معاني المديح بلغة جزلة مرققة تؤثر في المتلقي تأثير النسيب فيتوهم الشاعر نسبًا. وقد بدا هذا الميل إلى توحيد لغة الأغراض الشعرية وجعل مفهوم الشعر ومفهوم النسيب موحدًا، واضحًا في قول أبي تمام السابق[1]، وقول أبي سعيد الرستمي بعده:

وإذا ما دعوت شعري فيه
طرب المدح واستهل النسيبُ

مدح كالنسيب رقة ألفا
ظ وما للنسيب منه نصيب[2]

ولعل من بين ما جعل الطريقة المهيارية تستولي على قلوب الشعراء والمتلقين في المشرق والأندلس[3] والمغرب[4]، أنه جعل لغته الشعرية في كل أشعاره هي لغة النسيب:

أحن لكم حنة العاشقين
فأمدحكم مثلما أنسبُ[5]

إن المفهوم النقدي الكامل لمصطلح «نسيب» هو جماع المفاهيم التي ذكرت كلها، وأعني المفهوم الوظيفي والدلالي غزلًا ووقوفًا على الأطلال ورحلة على الناقة وشتمًا

---

(١) قوله :طاب فيه المديح والتذ حتى ...فاق وصف الديار والتشبيبا
لو يفاجا ركن النسيب كثير ... بمعانيه خالهن نسيبا .انظر ما تقدم ، وديوانه / ش .د .أبي تمام١ :/.١٦١
(٢) يتيمة الدهر: ٣/٣٠٦.
(٣) انظر القصيدة عند مهيار :ص.٦٧٠
(٤) انظر ديوان الأمير أبي الربيع :ص ،٥١ والأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي :ص ،١٩٣ والطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي / ضمن زهرة الآس في فضائل العباس٢ :/.٧٤٤
(٥) ديوانه: ١/٩٧.

للدهر، وكذا الانفعالي والمذهبي والأسلوبي المتفرع عنه، ومفهوم الغزل يضيق عن معظمها. ودراسة المنجز الغزلي / النسيبي في متن أبي العلاء الشعري لا يمكن أن تكون دقيقة إلا بالاحتكام إلى مجموع هذه المفاهيم، وقد أدى الاعتماد على مفهوم الغزل الذي يعد تغني الشاعر فيه بجمال المرأة حقله الوحيد، ببعض الدارسين إلى الجزم بأن الشيخ يظل مقلًا في الغزل إذا ما قيس بغيره من الشعراء الكبار[1]، وأن ما ورد منه مستقلًا في سقط الزند لا يتعدى أربع قطع، وهو حكم يكشف عن قصور في فهم طبيعة المنجز الغزلي لدى شاعر انتسب كمهياروابن نباتة السعدي والشريف الرضي وأبي الطيب وأبي تمام إلى مذهب التبادي، وجعل النسيب بمفاهيمه المختلفة: الوظيفي والدلالي والانفعالي والمذهبي الأسلوبي، شاهدًا على هذا الانتساب.

والحقيقة – عندما نقيس هذا المنجز بمعيار المفاهيم المذكورة – أن الغزليات في ديوانه الأول من حيث هي نسيب أكبر بكثير مما توهمه الباحث، فمن بين السقطيات الاثنتين والثمانين (٨٢) التي يتألف منها هذا الديوان وردت خمسة وعشرون (٢٥) قصيدة مستهلة بالنسيب، وسبع عشرة (١٧) قطعة – لا أربع – مستقلة به، وبيتان امتزج فيهما الوصف بالغزل، أي ما مجموعه ثلاث وأربعون (٤٣) قطعة فضلًا عن بقايا من النفس الغزلي في بعض درعياته. ويعني هذا أن النسيب يشغل ٥٢،٤٤ ٪ من السقطيات، ولا يجوز أن يعد مقلًا في هذا الفن من خصص أكثر من نصف ديوانه له.

وإذا كنت قد وصفت القطع السبع عشرة بأنها وردت مستقلة بنسيبها، فإن المقصود بالاستقلال الصورة التي وصلت علينا إلينا، وإلا فالأرجح أنها في الأصل افتتاحات نسيبية استهل بها الشيخ في مرحلة الانتساب إلى الشعر، أغراض بعض قصائده، ثم أسقط هذه الأغراض في مرحلة التوبة وهو يملي سقط الزند، فبدت المناسب كأنها قطع وحيدة الغرض. ويشهد على وظيفتها الأصلية في البناء التقصيدي اتساع

---

(١) النقد الأدبي الحديث :ص.٧٧

المفهوم الدلالي للنسيب فيها، وتجاوزه حقل الغزل إلى الحقول الثلاث الأخرى[1]، وهو ما خفي على الباحث فنسب الشيخ إلى الزهد في هذا الفن رغم أنه كان لديه في مرحلة السقط بابًا إلى التبادي لا يمكن الانصراف عنه. وإذ كان تباديه وجها لانتسابه إلى الشعر قبل تنكره له، فإن الحديث عن مناسبه يظل مرتبطًا بما نظمه في سقط الزند دون باقي دواوينه.

٢ - **البناء الفني الدلالي للنسيب في السقطيات**: إذا كنت قد وصفت بعض أشعار الشيخ في السقط بأنها غزليات أو منجز غزلي توسعًا في استعمال مصطلح «غزل» لشهرته وغلبته في التداول، فإن الاصطلاح الأدق في وصفها أن تنعت بالمناسب أو المنجز النسبي، لأن النسيب لا الغزل هو الوجه الوحيد الذي ظهر به هذا المنجز في سقطياته. وتعود هيمنة هذا الغرض على الديوان إلى كون الشيخ قد تبين مفاهيمه التي ذكرت كلها، فاتخذ المفهوم المذهبي سبيلًا إلى إعلان انتسابه إلى منهب التبادي، والمفهوم الوظيفي مرجعًا له في افتتاح قصائده وبنائها، والمفهومين الدلالي والانفعالي أساسًا لبناء معانيه. ويعني تبنيه لهذين المفهومين الأخيرين أن الحقول الدلالية التي تحركت فيها معاني منجزه النسبي متسعة ومتنوعة، ويمكن دراسة البناء الفني لمعاني نسيبه من خلال حصر الحقول الدلالية الآتية: محنة العشق، وعي الاطلال، ومعاناة التحمل، وظلم الأيام والانفعالات والأحوال.

أ - **محنة العشق**: تعد المرأة بجمالها وشبابها النواة الدلالية لكل المعاني الغزلية أو جلها إذا ما اعتبرنا الغزل بالمذكر قسمًا مستقلًا بنفسه، لكن حضورها المتأصل فيها لا يعد عنصرًا موجدًا لها بالضرورة، فأنماط الغزل تتعدد وتتنوع فتكون تعهرًا أو مجونًا أو تخنثًا أو تديثًا، أو تعففًا حضريًا أو مكابدة بدوية لعذاب العشق. وما يحدد

---

(١) أي الطلل والرحلة على الناقة وشكوى الدهر .انظر ما تقدم.

نمطيته طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر بالمرأة فنيًا في هزل شعري محتملٍ لأن يكون لهوًا وشبقًا أوعفةً وتصونًا، وقد ألزم الانتساب إلى مذهب التبادي الشيخ بأن ينحو بمنجزه نحو النسيب الذي يكون فيه الافتتان بحسن المحبوبة محنة بالضرورة، لأن قوانين هذا الغرض تفرض على الشاعر العاشق ألا يكون فيه إلا باكيًا مدنفًا[1] هائمًا بمعشوقة تسكن بيوت الشعَر لكنها لا تغادر أبيات الشعْرلأنها حواء شعرية لا تحيا إلا في عالم القصائد. وهذه المعشوقة الفنية هي من يسميها أبو العلاء هند النسيب[2]، وإليها يشيرفي قوله:

حـــي مـــن أجـــل أهـــلـــهـــن الـــديـــارا

وابـــك هـنـدًا لا الـنـؤي والأحـــجـــارا[3]

ولهند هذه أسماء كثيرة لكنها هي هي في كل المناسب وإن تعددت أسماؤها وتعدد عشاقها الشعراء في كل العصور. وقد كان الشيخ في مرحلة انتسابه إلى الشعر من بين من عشقوها وشغفوا بسحرها البدوي الذي لم تجلبه تطرية الحضارة وتكلفها.

● - **بين الوهم والحقيقة**: أدى الخلط بين الحدث الشعري والحقيقة في الغزليات ببعض النقاد إلى الجزم بأن الشيخ في تغزله وترديده لأسماء النساء كان يعبر عن معاناة وجدانية صادقة وظمإ إلى الحب[4]، وأنه ما كان ليردد اسم المرأة كل هذا الترديد لو لم يكن مشغولًا بها[5]، وانتهوا إلى أنه (قد عرف منهن غير

---

(١) انظر اللامع العزيزي / الموضح :ورقة.٢٦٩

(٢) رسائله / عطية :ص.٣٩

(٣) س. ز / شروح: ص ٦٥٢.

(٤) أبو العلاء المعري / بنت الشاطئ :ص.٤٩

(٥) القصيدة المادحة :ص.٩٦

قليل)[١]، وأن أمامة التي ذكرها في شعره امرأة حقيقية كلفته عناء حبها زمنًا قبل أن تخونه[٢] وتتحول إلى غيره. وأن يكون الشيخ الصرورة زهد في النساء لضعف شهوته إليهن، أو قاسى من صدودهن عنه، أو غلبت عفته وتقواه على شهوته بعدما راودهن فطاوعنه...، أمور لا علاقة لها بهند النسيب لأنها تخص أبا العلاء الإنسان لا الشاعر.

لقد سمى الشيخ من محبوباته أمامة في قوله [٣]:

ولقد ذكرتك يا أمامةُ بعدما

نزل الدليل إلى التراب يسوفه

وذكر هندًا في قوله:

نسوف من آل هند بارقًا أرجا

كأنما فض عن مسك وما ختما

وسعدى في نونيته:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زايلته عين سعدى وسينها

وزينب في بائيته:

أن كنت مدعيًا مودة زينب

فاسكب دموعك ياغمام ونسكب

وأشار إلى المالكية في قوله:

إذا نحن أهللنا بنؤيك ساعنا

فهلا بوجه المالكية إهلالُ

---

(١) المرشد١ :/.٦٢٢.

(٢) أبو العلاء ناقد المجتمع :ص / ٤٨ – ٤٧ عن النقد الأدبي الحديث :ص.٨٧.

(٣) س ز / شروح :على التوالي صفحات الأبيات اللاحقة.١٢٢٨، ١١٢٤، ٨٨٩، ٧٣٩، ١١٠٧ :

فضلًا عن نساء أخريات سماهن في الدرعيات[1] أو ذكر نسبهن كسليمى ولميس والفتاة الأحمسية، لكن تعداد هذه الأسماء لا يعد دليلًا على تعدد النساء اللائي أحبهن الشيخ أوحتى على وجود واحدة منهن، (فقد ينتقل المشبب من الاسم إلى الاسم)[2] كما قال هو نفسه رادًّا رأي من أنكر على المرقش تغزله بهند رغم شهرته بصاحبته أسماء.

والعرب قد تكني بالاسم الواحد عن جميع الأسماء[3]، واللواتي يحملن نفس الاسم في الشعر أكثر من أن يحصين[4]، وجلهن معدومات لأن الحبيبة التي يذكرها الشاعر في شعره قد تكون (نائبة عمن فقده من الإخوان الذين عدم نظيرهم في هذا الأوان)[5]، وقد تكون مجرد اسم يأتي به لإقامة الوزن وتحلية النسيب، إذ (للشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيرًا ما يأتون بها زورًا نحو ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى، وعفراء وأروى وريا وفاطمة ومية، وعلوة وعائشة والرباب وجمل وزينب ونعم وأشباههن)[6]، ولا تشذ محبوبات أبي العلاء في الشعر عن هذا العرف، فكل ما شخص به من صفات بشرية وأحوال وانفعالات إنسانية يظل مقيدًا بحياتهن في دنيا شعر السقط أو ربوع النسيب بتعبير أدق، ولعل من أسلم السبل النقدية إلى معرفتهن البحث عن هويتهن باعتبارهن عرائس شعرية لا نساء حقيقيات، لأن وجودهن يصبح عدمًا حال نقلهن من تخييلات الشعر إلى واقعية التاريخ.

●● **سحر الجمال:** إذا كان بعض الشعراء قد جعلوا ذكر أسماء النساء سبيلًا إلى تحلية النسيب، فإن «صفة النساء»[7] كانت كما أوضح الشيخ، سبيلهم إلى تزيين

---

(١) انظر الدرعيات / شروح: على التوالي: ص ١٨٦٢، ١٨٧٥، ١٩٢٥، ١٨٧٨، ١٨٤٢، والتنوير: ١٩٧/٢، وفي الشروح (ص ١٩٤٧): القناة الأحمسية.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٥٧.

(٣) نفسه: ص ٤٠٨.

(٤) نفسه: ص ٢٢٧.

(٥) نفسه: ص ٤٠٧.

(٦) العمدة: ٢٢١/٢ ١٢٢.

(٧) انظر اللزوم: ٣٩/١، حيث قوله: (وزينوا ما نظموه بالغزل وصفة النساء).

الشعر كله، وما يقصده بصفتهن وصفهم لجمالهن ولحسنهن، فالحبيبة الحسناء التي كانت تزين بجمالها منزلها وما تحل به من بيوت الشعر والوبر، كانت تزين به أيضًا ما توصف به من أبيات الشعر وقصائده:

حسنت نظم كلام توصفين به
ومنزلًا بك معمورًا من الخفر
فالحسن يظهر في شيئين رونقه
بيتٌ من الشعر أو بيتٌ من الشعر[1]

وليس وصف جمال الحبيبة في النسيب إلا تلميحًا ضمنيًّا إلى محنة العشق التي سيحكي الشاعر عن ابتلائه بها ومعاناته من شدائدها[2] بعد أن طاوع عينه فجز بنفسه في معركة لا يسلم فارس من مذلتها:

وآفــةُ العاشق من طرفه
وآفة الصارمِ من حدِّهِ[3]

إن العشق في بدايته يكون افتتانًا بواحد من مفاتن المرأة التي تقع عليها العين فتعلق بها النفس، وقد يكون موطن الحسن الوحيد فيها، لكنه عندما يتمكن من النفس يحسِّن خلقتها كلها في عينه فتكل عن عيوبها ولا تبصرها إلا كما يرسمها وهم العاشق. وسواء كان الحسن الذي يصفه الشاعر سببًا في اكتواء الشاعر بنار العشق أم نتيجة له، فإن الغزل لا يبنى فنيًّا إلا على التغني بهذا الحسن، وإذا كان انتساب الشيخ إلى مذهب التبادي الشعري قد فرض عليه ألا يستقصي مفاتن حبيبته عند وصفها كما هي مستقصاة في غزليات المتعهرين والمجان من الشعراء، فإن ذلك لم يمنعه من أن يزين غزله بذكر كثير من هذه المفاتن قبل أن يتدخل رقيب العفة لينفي عن النسيب شبهة التعهر.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٩.
(٢) انظر التنوير: ٢/٧.
(٣)س. ز / شروح: ص ١٠٢٠.

ولعل تحذير الأبيوردي[1] مما قد يجره النسيب رغم عفته على ذوي الوقار من المتلقين، يعود إلى باب الفتنة، الذي تعود الشاعر العاشق أن يفتحه قبل أن ينصرف إلى تصوير محنته. ففتح هذا الباب داخل النسيب العفيف ضرورة عرف فني أجمع معظم الشعراء وجل المتلقين على قبول ما يجر إليه من أوصاف حسية والتغاضي عن معانيه الشبقية التي لا يمكن لمفهوم الحسن أن يدرك مستقلًّا عنها. وهذا العرف هو الذي يفسر وحده[2] عناية الشيخ كيفًا برسم صورة الجمال من خلال تجسيد صنم الفتنة وتتبع مظاهرها لا من حيث هي مبصرات أو محسوسات تدركها العين والأعضاء الحاسة فحسب، ولكن من حيث هي آثار في نفس الشاعر المفتون ووجدانه أيضًا.

وتختلف أساليب الشعراء في تشخيص هذا التأثير، وقد اختار الشيخ منها حقول الطقوس الدينية والعبادات فعد هواها تكليفًا يمتع ويلذ رغم العذاب الذي يصاحبه:

فنسيت ما كلفتنيه وطالما

كلفتني ما ضرَّني تكليفهُ

وهواكَ عندي كالغناء لأنه

حسنٌ لدي ثقيله وخفيفهُ[3]

وجعل لفقراء العشق حقًّا في كنز الجمال فطالب الحبيبة بأن تؤتيه ما يجب عليها له من زكاة الحسن لأنه من مستحقيها:

لغيري زكاةٌ من جمال فإن تكن

زكاة جمال فاذكري ابن سبيلِ[4]

ويعرف الشيخ أن جنة الحسن عابرة لكنه يعصي لائميه ويختارها على النعيم الحقيقي:

---

(١) ديوان الأبيوردي / مقدمة النجديات: ٢/١٧١.

(٢) نستبعد كل تأويل نفسي أو جنسي لحديث الشيخ عن المرأة في نسيبه.

(٣)س. ز / شروح: ص ١١٠٩.

(٤)نفسه: ص ١٠٤١.

يـــا جـــنـــة عـــرضـــت مـعـجـلـة

فـاخـتـرتـهـا وعـصـيـت عـذالـي

يـضـحـي الـرضـاب لأهـلـهـا بـدلا

مـن بـاردٍ فـي الـخـلـد سـلـسـالِ[1]

ويفرط في المبالغة فيجعل لها سحر هاروت وماروت ويتجرأ فيعلن أنها لحسنها لو ادعت الألوهية لاتخذها المفتونون صنمًا يعبد:

نَـكَـسْـت قـرطيك تـعـذيـبًا ومـا سـحرا

أَجِـلْـت قـرطـيك هـاروتًـا ومـاروتـا

لـو قـلـت مـا قـالـه فـرعـون مـفـتـريًا

لخفت أن تنصبي في الأرض طاغوتا[2]

وقبل أبي العلاء تغنى بشار بحسن فاتنته فجعلها صنمًا معبودًا[3] وإذا كانت الحياة نفسًا يتردد فيعيش به الإنسان، فإن نفَس الحياة لدى الشاعر العاشق صار ما يسمعه من كلامها الذي لا يستغني عنه كل راغب في البقاء:

ردي كـلامـك مـا أمـلـلـت مـسـتـمـعًا

ومـن يمـلُّ مـن الأنـفـاس تـرديـدا[4]

أما الجمال المحسوس الذي فتنه فجعله يتأثر وينفعل بهذه الانفعالات، فقد حاول أن يقربه إلى المتلقي من خلال حصره لأربعة أنواع من الحسن تكون في مجموعها سحر صنم الفتنة ورونقه وهي: الجمال الخلْقي والجمال المستفاد والجمال المستعار والزينة الاجتماعية، فضلًا عن «سوء الطباع» والأخلاق الذي يعد في هند النسيب

(١)س. ز / شروح: ص ٨٨٦.

(٢)نفسه / شروح: ص١٥٨١ ١٥٨٢.

(٣) انظر ديوانه: ٢٠٢/١، حيث قوله: ألا ياصنم الأزد الـ... ذي يدعونه ربا.

(٤)س. ز / شروح: ص ١٠٩٤.

مكمنًا من مكامن الفتنة لدى الشعراء االعاشقين. فالشيخ ينفي عن جمال الحبيبة زيف التكلف كما نفاه عنها قبله أبو الطيب[1] ويصرح بأن جمالها خلْقي يغني مظهرها عن المرآة وما يتبعها من أدوات الزينة:

ومـرآتـهـا لا يـقـتـضـيـهـا جـمـالـهـا

بمـرآتـهـا والـطـبـع غـيـر الـتـصـنـعِ[2]

والصورة المثلى لتشخيص هذا الجمال الفطري هي صورة الكواكب التي تتألق بعيدًا في السماء، فهي البدر المنير، بل هي الشمس المضيئة:

لـسـت بـــدرًا وإنمـــا أنــت شـمـسٌ

لا تــرى فــي الـدجـى وتـبـدو نــهـارا[3]

ويشترط لاكتمال صورة الجمال الخلْقي توافر ثلاث هبات لا تستغني عنها كل حسناء: الشباب والبياض ووفور الجسم، وقد اجتمع في حبيبته كل ذلك. وقد عاب الأصمعي على حسان وصفه لحبيبته بالكبر ونهاب الشباب وهو يتغزل بحسنها وجمالها في قوله:

لــم تـفـتـهـا شـمـسُ الـنـهـار بـشـيءٍ

غـيـر أن الـشـبـابَ لـيـس يـدومُ

ولم يخالف الشيخ الأصمعي في عده وصفه لها بذلك عيبًا، إلا أن مخالفته لأعراف المتغزلين جعله يفترض أن يكون (قال هذا وهي شابة على سبيل التأسف، أي أن الأشياء لا بقاء لها)[4]. أما حبيبته هو فقد اختار لها أنضر سنين الشبيبة:

---

(١) في مثل قوله: حسن الحضارة مجلوب بتطرية... وفي البداوة حسن غير مجلوب، ديوانه: ٢٩١/١.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٠٠.

(٣)نفسه: ص ٦٥٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٠٢. وانظر البيت في نفس الصفحة وفي ديوان حسان: ص ٦ / نشر هارتويك، طبعة ليدن: ص ١٩١٠. وأثبت سيد حنفي حسنين في تحقيقه لديوان الشاعر البيت في الهامش ٥ من الصفحة ٨١.

وقـــد حـبـسـت أمــواهــهــا فــي أديـمــهـا

ســنــين وشــبَّــت نــارهــا تـحــت بــرقــعِ

وقـــد بـلـغـت ســنَّ الـكـعـاب وقـابـلـت

بـنـكـهـة مـعـقـود الـسـخـابـين مــرضــعِ[1]

وكساها البياض لونًا في قوله:

وبـيـضـاء ريـا الـصـيـف والـضـيـف والـبـرى

بـسـيـطـة عــذر فــي الــوشــاح الـمــجــزعِ[2]

وأنزلها ظهور البيض من الإبل ومنح جسمها جلالًا ووفرة فصارت المطي تشكو ثقل ردفها الذي يبطئ سيرها:

إذا حـمـلـتـكَ الـعـيـسُ أودى بـأيـدهـا

جـلالـك حـتـى مـا تـكـاد بـه تـخـطـو[3]

وافتتانًا بهذا التكامل بين الشباب والبياض والجلال في صورة الحسن يتتبع الشاعر مواطن الفتنة في صنم الحبيبة من خلال معان لم يتردد بعض الدارسين[4] في عد بعضها شاهدًا على تسلط الشبق الجنسي على نفس الشيخ لميله فيها إلى نوع من التصور الحسي يوهم أنه يخوض في غزل ماجن لا نسيب عفيف، ولعل في وصفه لطعم ريقها ورائحته العطرة ما يفيد أنه لم يستثن في استقصائه لمافتنها إلا ما كان سيبدو تعهرًا وفجورًا في القول لا تحتمله بنية النسيب:

فـسـقـيًـا لـكـأس مــن فــمٍ مـثـل خــاتمٍ

مــن الـــدر لــم يـهـمـم بـتـقـبـيـلـه خــالُ

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٠١ ١٥٠٢.

(٢)نفسه: ص ١٤٩٧.

(٣)نفسه: ص ١٦٢٣.

(٤) القصيدة المادحة: ص ٩٦.

تحلي النقا درين دمعًا ولؤلؤًا
وولت أصيلاً وهي كالشمس معطال

بأشنب معطار الغريزة مقسم
لسائفه إن القسيمة متفال[1]

إن الجمال الفطري الذي تنعم به هند النسيب يجعلها غير مفتقرة إلى الجمال الذي يستفاد من مختلف مظاهرالزينة المتكلفة[2]، ورغم ذلك يزيد الشاعر حسنها تألقا من خلال تجلية الرونق الذي يضفيه على جمالها تزينها بالحلي وناعم اللباس وتضمخها بأنفس العطور وأزكاها، فالأساور والخلاخيل تزين دراعيها وساقيها:

جهلٌ بمثلك أن يزور بلادنا
يختالُ بين أساورٍ وخلاخلِ[3]

وأذناها تزهوان بالأقراط والشنف:

أتعلم ذات القرطِ والشنف أنني
يشنفني بالزأر أغلب رئبالِ[4]

وقلادة الذهب ترعى الحسن النضير على صدرها:

ألقت جرادَ نضارٍ في ترائبها
لم ترع إلا نضير الحسن تنبيتا[5]

وحتى دموعها عند الفراق تصير جمانًا ودرًّا ولآلئ تزينها:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢١٨ – ١٢٣٧

(٢) انظر قوله السابق: تحلي النقا درين دمعًا ولؤلؤًا... وولت أصيلًا وهي كالشمس معطال. نفسه/ نفسه: ص ١٢٣٦.

(٣)نفسه/ نفسه: ص ٧٣٥.

(٤)نفسه: ص ١٢٢٦.

(٥)نفسه: ص ١٥٧٤.

نسيتِ مكان العقد من دهش النوى

فعلقتِه من وجنة بمسيلِ[1]

فتقر الأساور والخلاخيل بانتسابها إليها:

بكت فكأنَّ العقد نادى فريده

هلم لعقد الحلف قلب وخلخال[2]

وعندما يجتمع الطوق والنطاق إلى كل ذلك يصبح جسمها مثقلًا بالحلي، لكنه لا يكاد يشعر من الحرير الذي يلبسه إلا بنعومته:

والطوقُ من لبس الحمام عهدته

وظباء وجرةَ ما لها أطواقُ

ومن العجائب أن حليك مثقلٌ

وعليك من سرق الحرير لفاقُ[3]

وتكمل رائحة العطورالتي تتطيب بها صورة جمالها المستفاد، فالمسك يتفتت من أسورتها:

ليست كزعم جريرٍ بل لها مسكٌ

يرفض عنه ذكي المسك مفتوتا[4]

والطيب يعم المكان كلما سحبت أذيالها ماشية فيسكر الحداة من نسيمها:

ويرفع إعصار من الطيب لا يرى

عليه انتصار كلما سحب المرط

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٤٢.

(٢)نفسه: ص ١٢٣٢.

(٣)نفسه: ص ٧٦٣ ٧٦٤.

(٤)نفسه: ص ١٥٧٣.

وقد شمل الحادي بها من نسيمها
كأن غاله من كرم بابل إسفنط[1]

ولانتشار رياها الطيبة صارت كأنها لا ترتدي من اللباس إلا حلل الخزامى:
كأن الخزامى جمعت لك حلةً
عليك بها في اللون والطيب سربالُ[2]

ولا يستغرب ممن تتزين بهذه العطور كلها أن تُعْدِيَ البرق[3] الذي يلمع من ديارها فيحمل أريجها إلى كل صقع يطل عليه. وإذا كان الحرير والمسك والحلي نفائس لا تنعم بها إلا من ملكت المال الوفير، فإن الغاية من استقصائه لها في وصفه لجمالها المستفاد إنما كانت للكشفت عن وجه ثالث لحسنها هو الزينة الاجتماعية التي كان يزهو بها كل من حظي بالعزة والغنى. وقد كانت هذه الزينة التي يزداد بها الحسن رونقًا وبهاء مما وهب لحبيبة الشاعر، فجرها أذيالها المعطرة تلميح إلى أنها كانت مترفة تستغني بمن يخدمها من الإماء الحواسرعن لبس ما قصر من الثياب التي تتطلبها الكنس وجمع الحطب وطهي الطعام. والعادة أن الإماء لفقرهن، يتزين بقلائد من اللط وهو الحنظل أو ما يشبهه حقارة، لكن من يخدمنها منهن يترفعن عن ذلك ولا يتزين إلا بما تهبه لهن من حلي:

إذا مشطتها قينةٌ بعد قينةٍ
تضوع مسكًا من ذوائبها المشطُ
تقلد أعناق الحواطب في الدجى
فريدًا فما في عنق ماهنة لطُّ[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦١٦ ١٦١٨.
(٢)نفسه: ص ١٢٢٢.
(٣) نفسه: ص ٧٣٩ ، حيث قوله: نسوف من آل هند بارقًا أرجا... كأنما فُضَّ عن مسك وما خُتما.
(٤)نفسه: ص ١٦١٤ – ١٦١٥.

وفي ربوع الصحراء حيث يقل القوت ويكتفى بما يسد الرمق تتغذى هند النسيب بأطيب الطعام وألذه بينما ترعى المها والظباء أخواتها في الجمال نبات البراري:

لم تنصفي غذيت أطيب مطعمٍ
وغذاؤهن الشثُّ والطباقُ[1]

وكما تجود بنفيس حليها على خوادمها، تتفضل غير نهمة ولا بخيلة بما طاب من مأكلها ومشربها على غيرها، فيسارها وعزها يجعلان الكرم شيمة أصيلة فيها:

يصبحها سيلاً حليب وقهوة
على أنها تعطي الصبوح فما تعطو[2]

ولعل في اختيال هذه الحبيبة بما كساها الشاعر من جمال خلْقي وحسن مستفاد وزينة اجتماعية ما يكفي لجعله معذورًا في افتتانه بها، لكنه لا يكتفي بذلك، فرموز الجمال التي جسدتها عين العاشق العربي القديم وربما قبل أن يبتدع امرؤ القيس تشبيه النساء بالظباء[3] في بعض أوابد الصحراء كانت الركن الرابع في بناء صورة الحسن المطلق الذي تنفرد به هند النسيب دون باقي الحسناوات، فقد أصبح من الأعراف الشعرية أن (يكنى بالجؤذر عن المرأة في النسيب كما كني عنها بالغزال والظبي)[4]. ولم يبخل الشيخ على حبيبته بما تسمح به هذه الأعراف، فجعلها في الحسن واحدة منها تجوب الفلا معها فتلتبس بالمها والآرام والأروى والطلا، ولا تتميز منها إلا بإلفها ظهور الإبل:

ألفت خوص المطايا إن منكرة
إلف الغزال مقاليتًا مقاليتا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٦٤.

(٢)نفسه: ص ١٦١٨.

(٣) انظر طبقات الفحول: ١/٥٥، وشرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٦٠.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٩٢.

أروى النياق كأروى النيق يعصمها

ضربٌ يظل به السرحان مبهوتا[1]

وبما يزينها من ثياب حريرية وحلي تغنيها عن زينة الوبر والقرون:

ومن العجائبِ أن حليك مثقلٌ

وعليك من سرق الحرير لفاقُ

وصويحباتك بالفلاة ثيابها

أوبارها وحليها الأرواقُ[2]

ويصف بعض الشعراء الحبيبة بالمطفل و(المطفل الوحشية التي معها ولدها)[3]، وليس مقصودهم أنها تزداد حسنًا إذا كانت ذات طفل، (لأن المرأة إذا لم تلد كان أفضل لها في النعت)[4]، ولكن المقصود جمال جيدها وهي تميل به عاطلًا كأنها ظبية تحنو على صغيرها. وقد استثمر الشيخ صورة الظبية المطفل وتابعها كغيره من الشعراء، لكن يبدو أنه آثر تجنبًا لشبهة الولد، أن يجعل الحبيبة وقد تفرغ قومها كلهم لخدمتها وحدها الجؤذر الذي تحنو عليه أمه الوحشية لا المطفل نفسها، وصغار العين كأمهاتها رمز من رموز الجمال الخلْقي:

كتابع أم تبتغي تُبَّعًا به

وما ضاعها نجل سواه ولا سبطُ[5]

إن غاية ما يبلغه الحسن في النساء لدى العرب أن يكون مستعارًا من جمال المها والآرام وغيرها مما يكنى به عنهن من الأوابد، ولعل في تسميتهم للمرأة بمثل ظبية وخنساء وعفراء ووحشية وصفهم لها بالحوراء والعيناء والدعجاء ما يؤكد أن الجمال

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٧٨ ١٥٨٥.

(٢)نفسه: ص ٧٦٤.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/ ٣٣.

(٤) نفسه / نفسه: ٣/ ٣٣.

(٥)س. ز / شروح: ص ١٦٢٠.

المطلق لديهم كان مستعارًا من أوصاف هذه العجماوات ونعوتها، لكن هند النسيب قد تفوقها كلها في الحسن فتصبح هي المعين الذي تستمد منه العين والجآذر جمالها بعد أن كانت تعيره لبنات البشر:

كم بات حولك من ريمٍ وجازيةٍ
يستجديانك حسن الدل والحورِ
ورب ساحب وشيٍ من جآذرها
وكان يرفل في ثوبٍ من الوبرِ[1]

وليس الشاعر بملوم على افتتانه بهذا الحسن، فسحرها قد غوى الغمام فأضله ومس الأرض فأسقمها:

كأن الغمامَ لها عاشقٌ
يساير هودجها أين سارا
وبالأرض من حبها صفرةٌ
فما تنبت الأرض إلا بهارا.[2]

إن التغني بالفتنة والحسن المطلق في النسيب ليس إلا مقدمة فنية منطقية لتسويغ هزيمة العشق وتهوينها، فتتبع الشاعر لمختلف مظاهره ومواطنه في الحبيبة ليس تلذذًا بفضح ما استطاع الاستمتاع به متفردًا دون غيره، سيرًا على طريق من جعل اللذات لا خير فيها إذا سترت، ولكنه تعريف بما ظل محرومًا منه[3] رغم نزوعه إليه، والحرمان آلة الشاعر الفنية التي يفتحح بها باب النسيب الرقيق ويسد باب الغزل الماجن، وإن اشتركت المقدمات في وصف الحسن وتجسيد الفتنة. وكما سد الحرمان طريق الاستمتاع بمغريات الفتنة والحسن، يهيء سحر الجمال الممنوع الشاعر المفتون

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٣ ١٢٨.

(٢)نفسه: ص ١١٣٧ ١١٣٨.

(٣) لتمنع الحبيبة أو غيرة قومها، أو لعفة الشاعر نفسه كما سنوضح.

ليذوق عذاب الحرمان وذل هزيمة العشق مضاعفين، ولا يتحقق النسيب بدون هذين الركنين: أي الحرمان والحسن، فلو متع الشاعر العاشق بهند النسيب (ما يكون قدره مائة حقبة على غير الجزع والرِّقْبة، لجاز أن يغرض من الوصال إذ علم أن حبله في اتصال، ولو نزل بها شيء تتغير به عن العهد لتمنى أن تقذف إلى غير المهد، لأن ابن آدم بخيل ملول تسري به إلى المنية أمون ذلول. ولو أصابها العور بعد أن سكن عينها الحور لظن أن ذلك نبأ لا يغفر ولا يكفر)[1].

●●● **هزيمة العشق وقدر الوصال الممتنع:** تبدأ معركة العشق في النسيب بمبارزة تسل فيها المرأة سيوف الحسن والخداع فلا تنفع الشاعرالمقدام شجاعته ونصاله لأنه يبرز إليها بقلب أعزل:

بالجفن بارزت القلوب وإنما

بالنصل يبرز كل شهم محرب[2]

وليس لمن يواجه سلاح الفتنة إلا الاستسلام والرضى بذل الهزيمة والأسر:

أسرت أخانا بالخداع وإنه

يعدُّ إذا اشتد الوغى بقبيلِ

فإن تطلقيه تملكي شكر قومه

وإن تقتليه تؤخذي بقتيل

وإن عاش لاقى ذلة واختياره

وفاة عزيز لا حياة ذليل

وكيف يجر الجيش يطلب غارة

أسير لمجرور الذيول كحيل[3]

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٩٧.

(٢)س. ز / شروح: ص ١١٢٩.

(٣)نفسه: ص ١٠٤٣.

وشكوى الشاعر المهزوم في معركة العشق لا تكون من الهزيمة نفسها ولكن مما تجره عليه إذا تبادى في شعره، فالوقوع في شرك الحب قد يكون في الغزل المتعهر الطريق إلى لذات الوصال ومتعه، بينما هو في النسيب بداية لمحنة الحرمان التي تفرضها أعراف البداوة والتبادي على الشاعر العاشق من خلال حتمية الوصال الممتنع/المستحيل التي تبني بينه وبين المحبوبة سدًّا يحول دون استمتاعهما بلذة الوصال في اليقظة ولو لزمن قصير. ويرسخ الشاعر العاشق هذه الحتمية في النسيب من خلال أسس فنية دلالية ثابتة مختلفة تلتقي كلها في كونها حاجزًا يحول دون التواصل، وهي: طباع الحبيبة، ومشيب الشاعر، وعجزه عن الوصول إليها، والعفة.

■ **طبــاع الحبيبــة**: يقترن جمال المرأة في النسيب بمجموعة من الصفات تنعت بها فتزيد حسنها رونقًا، والطريف أن هذه النعوت في معظمها تكون في أصلها خلالًا تعيب من يوصف بها، وعندما تلحق بالمرأة المعشوقة تصبح زينة لها، فالتباله خلة يمدح بها الرجل إذا وصف بالكرم، لكنه إذا وصف بالأبله كان ذلك ذمًّا له، أما (النساء فقد كثر وصفهن بالبله)[1] والخرق والكسل والبخل والدل، لأن ذلك مما يحسنهن في عين العاشقين، لكن ما يتبين عند تتبع هذه الصفات المذمومة / المحمودة، أن جلها لا يبرز في النسيب لتحسين صورة المرأة فحسب، ولكن لبناء السد الذي يحول دون استمتاع الشاعر بلذات الحب، وحبيبة أبي العلاء ممن وصفن بذلك، فهي البخيلة:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زايلته عين سعدى وسينها[2]

والخداع طبع فيها ووعودها سراب كاذب

ألفت الملا حتى تعلمت بالفلا

رنو الطلا أو صنعة الآل في الخدع[3]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٢.

(٢)س. ز / شروح: ص ٨٨٩ .

(٣)نفسه: ص ١٣٤٥

والملاحظ أن الحسناء المعشوقة عند تصوير طباعها تكون قريبة من الشاعر لا يحول دون وصوله إليها رقيب أو تباعد، لكن الوصال يظل ممتنعًا لأن طباعها نفسها تمنعه وتصده:

كـــالخـــود أبــــدت لـلـمـحـبِّ
جـــفـــاءهـــا ودلالـــــهــــا[1]

إن بخل الحبيبة بالوصل وخداعها وهي تمنيه، واتخاذها مواعيد عرقوب مثلًا وهي تواعده، سجايا تبني الحاجز الذي لا يستطيع الشاعر إلا الاعتراف بخيبته أمامه، و(إنما ود الغانية خلاب وخداع، وللكمد في هواه ابتداع)[2].

■ ■ المشيب: قد يكون من أطرف مفارقات النسيب أن البياض الذي يعد لونًا يعشقه الشاعر في حبيبته ويزيده افتتانًا بها هو نفسه اللون الذي ينفرها منه ويحيل حبها له كرها، ولا يخفى عن الشاعر الذي ألف وعودها الكاذبة ودلها وهو مطمئن إلى حبها لها، أن تنكرها له لا يبدأ إلا عندما تنير أول شعرة في دلجة رأسه:

هـي قـالـت لمـا رأت شـيـب رأسـي
وأرادت تـــنـــكـــرًا وازورارا
أنـــا بـــدرٌ وقـــد بـــدا الـصـبـح فـي رأ
ـسك والـصـبـح يـطـرد الأقـمـارا[3]

وما يتعجب منه الشاعر المنبوذ أن الحبيبة تعشق الشباب وتواجه المشيب بكره لا تواريه رغم أن بياضه سبر النفس كبياض كل ما تتعلق به النفوس:

خـبـريـنـي مـــاذا كـرهـت مـن الشـيـ
ـب فـلا عـلـم لـي بـذنـب المشـيـب

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٢٠
(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.
(٣)س. ز / شروح: ص ٦٥٢

أضـيـاء الـنـهـار أم وضـح الـلـؤ

لـؤ أم كـونـه كـثـغـر الـحـبـيـبِ

واذكـري لـي فـضـل الـشـبـاب ومـا يـجـ

ـمـع مـن مـنـظـر يـروق وطـيـب

غـدره بـالـخـلـيـل أم حـبـه لـلـ

ـغـيِّ أم أنـه كـدهـر الأديـب[1]

وإذا كان الشاعر يعتذر عن مشيبه بأنه أصبح كالنصل العتيق وعتقه لا يذم، فإن حجة الحسان في كره من يضحك المشيب برؤوسهم فيبكون، أنه يذهب بماء الوصل وفرنده، ويحني الظهر وقد كان قناة، وليس القضيب إلا القد[2]. وهي حجة تؤكد أن المشيب سد ثان يحول فنيًّا دون تحقق الوصال والتذاذ الشاعر بمتعته لأن حكم الحبيبة في قصة العشق أن تكون كارهة للشعر الأبيض وعاشقة للمة السوداء وحدها:

ومـن فـقـد الـشـبـيـبـة فـالـغـوانـي

لـه عـنـد الـورود مـصـردات[3]

ولا تعد الحبيبة جائرة بذلك، فالشاعر هو الآخر لا يعشقها إلا شابة.

■ ■ ■ **اليأس والسلو والإرعواء:** عندما تبني الحبيبة بطباعها السد المانع من الوصال ييأس الشاعر العاشق، وتكون مرارة اليأس أهون عليه من خيبته المطردة وهو يجري خلف سراب الأماني. وشعوره براحة اليأس هو بداية تحوله نحو ملاذ السلو الذي سينسيه رغبته في الوصال:

أرحـتـنـي فـأرحـت الـضـمـر الـقـودا

والـعـجـز كـان طـلابـي عـنـدك الـجـودا[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٣٣.

(٢) انظر ديوان مهيار: ٢٥٣/١، حيث قوله: كان قناة فغدا حنية... ظهرك ما القضيب إلا القد.

(٣) اللزوم: ٢٠٣/١.

(٤)س. ز / شروح: ص١٠٩٣.

ورحلة النوق التي يشير إليها أبو العلاء محنة ثانية سيقاسي منها، لكنه يجدها في بدايتها خلاصًا من عذاب الطمع في جود الحبيبة ووصالها، والخلاص من ذلك العذاب شاهد على السلو، وإذا سلا الشاعر أصبح سلوه سدًّا آخر يمنع من تحقق متعة الوصال ولو لانت الحبيبة فرغبته فيها وأطاعته. واليأس الذي يسلي ويقود إلى رحلة النسيان قد يتأخر إذا كان الشاعر ما يزال غض الشباب، لكنه عندما يشيب لا يجد بدًّا من أن ييأس ويسلو فيرحل لينسى، لأن المشيب ذنب لا تغفره الحسناء:

غصن الشباب عصى السحاب فلم يعد
ذا خضرةٍ إذ كل غصن أخضرُ
قد أورقت عمد الخيام وأعشبت
شعب الرحال ولون رأسي أغبر
ولقد سلوت عن الشباب كما سلا
غيري ولكن للحزين تذكر
ونسيت ما منع الهوى بتنوفة
عقم الجديل بها وأعقب أخدر
سلت سيوف سرابها لتروعني
وسواي عاذل من يراع ويذعر[1]

إن العاشق المفجوء ببياض المشيب يعاند كثيرًا ويتماسك قبل أن يعترف بأنه حزين على رحيل شبابه:

وأطربني الشباب غداة ولَّى
فليت سنيه صوتٌ يستعادُ[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١١٩ ١١٢٢.
(٢)نفسه: ص ٢٨٤.

أما المشيب فإنه ضيف مستثقل يحل برأسه لإرغامه إن لم يكن بدأ يسلو على رحلة النسيان، ولإيقاظه من غفلته وتذكيره بأن لكل فترة من العمر أحكامها:

طويت الصبا طيَّ السجل وزارني

زمان له بالشيب حكم وإسجالُ[1]

وما يحكم به الزمان بعد الشبيبة الصحو والارعواء، وعندما يصحو الشاعر العاشق يتبين له أن صنم الفتنة والحسن الذي هام به لم يكن إلا ضلالًا وغيًّا زينهما طيش الشباب:

أفق إنما البدر المقنع رأسه

ضلال وغي مثل بدر المقنع[2]

وصحو الشاعر وارعواؤه عودة رشيدة إلى حكمة العقل، وإذا كان رحيل الشباب هو التحول الظاهر الذي يجبر الشاعر عليها ليعلن نهاية حكاية العشق، فإن الدعوة إلى الصحو تبدأ في عصر الشبيبة نفسه حين يثقل العذال على الشاعر باللوم ويبالغون في نصحه وحثه على التعقل فيعصيهم:

يا جنة عرضت معجلة

فاخترتها وعصيت عذالي[3]

وقد يصغي فيرعوي ويحلم بعد سفاهته:

وقد أنست إلى حلمي وأوحشني

كر العواذل تأنيبا وتفنيدا[4]

وعندما يرعوي يدرك أن الاستسلام للوعة العشق وآلامه سفه:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٥٢.

(٢)نفسه: ص ١٥٠٤.

(٣)نفسه: ص ٨٨٦.

(٤)نفسه: ص ١٠٩٣.

وهـــاجـــتـــه الجـــنـــوب لـــوصـــل حـــي

أقـــــام ويـمـــمـــوا دارًا طـــروحـــا

ســـفـــاه لـــوعـــة الـــنـــجـــدي لمـــا

تـنـسـم مـــن حـــيـــال الـــشـــام ريـــحـــا[1]

وحين يرعوي ينصح ذوي العقول بأن يتجنبوا الغواني حتى لا يجررن عليهم ذل العاشقين:

وتـــــوق أمـــــر الـــغـــانـــيـــات فـــإنـــه

أمـــــرٌ إذا خـــالـــفـــتـــه لـــم تـــنـــدمِ[2]

وأيا كان سبب الصحو والارعواء فإنهما يظلان كطباع الحبيبة والمشيب والسلو من الحواجز الفنية التي تجعل استمتاع الشاعر والحبيبة بلذة الوصال ممتنعًا مستحيلًا.

■■■■ **التنائي والاحتجاب**: يتبين من طبيعة الموانع الفنية السابقة أن الشاعر يأتي بها عندما تنبئ المعاني الغزلية بأن الحبيبة تكون قريبة منه، وبأنه يلتقي بها ليروضها ويغريها بالاستسلام لرغباته الغريزية، وقد يختار أن يجعلها بعيدة عنه أو محتجبة فيكون البعد هو المانع من الاستمتاع بوصالها. ويبني الشاعر حاجز التنائي هذا من خلال صورة التوحش التي تصبح فيها الحبيبة محتمية بفلاة متأبدة، تصاحب فيها أخواتها من ذوات الوبر والقرون فتتعلم من الطلا رنوه ومن الصحراء خداع سرابها[3]، ولا يطيق الشاعر بعدها فيزهد في نعومة عيشه ويلاحقها في الفلوات مستلذًّا من أجلها خشونة البداوة وقسوتها:

وأبـغـضـت فـيـك الـنـخـل والـنـخـل يـانـعٌ

وأعـجـبـنـي فـي حـبـك الـطـلـح والـضـالُ

(١) س. ز / شروح: ص ٢٤١ – ٢٤٣.
(٢) نفسه: ص ٣٢٧.
(٣) نفسه: ص ١٣٤٥.

وأهــــوى لجــــراك الــسـمـاوة والـقـطـا

ولـــو أن صـنـفـيـه وشـــاة وعـــــذال[1]

وما يقصده الشاعر بإلفها الفلوات أنها أعرابية تصاحب قومها البدو في حلهم وترحالهم فتألف المطايا وتألفها:

ألــفــت خـــوص المـطـايـا إن مـنـكـرة

إلــف الــغــزال مـقـالـيـتـا مـقـالـيـتـا[2]

وهي ألفة ترغم الشاعر على أن يظل هو أيضًا ممتطيًا ناقته، حائرًا بين مجاهيل يسلكها على الظن بحثًا عمن تمنى اقترابها فلم تزدد برحيلها نحو المجهول إلا تباعدًا:

لمـن جـيـرة سـيـمـوا الـنـوال فـلـم يـنـطـوا

يـظـلـلـلـهـم مـــا ظــل يـنـبـتــه الخـــطُّ

رجـــوت لــهــم أن يــقــربــوا فــتــبــاعــدوا

وأن لا يــشــطــوا بــالمــزار فــقــد شــطــوا

يمـــانــــون أحـــيـــانًـــا شـــآمـــون تـــارة

يـعـالـون عـن غـور الـعـراق لـيـنـحـطـوا[3]

فإذا علم بالربع الذي حلت به أرعبته المسافة البعيدة التي أصبحت تفصل ما بينه وبينها:

وســألــت كـم بــيـن الـعـقـيـق إلــى الـغـضـى

فـجـزعـت مــن أمــد الــنـوى المـتـطـاول[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢١٣ ١٢١٤.

(٢)نفسه: ص ١٥٧٨.

(٣)نفسه: ص ١٦٠٦ –١٦٠٨.

(٤)نفسه: ص ٧٣٤.

وعندما يشير الشاعرإلى أن الرماح تظلل الحبيبة، فإن ذلك يكون إيماء فنيًّا إلى وعورة أخلاق الأعراب التي تجعل من السيوف والرماح الصديق الذي لا يؤتمن غيره[1]، وهي صورة مستجادة للشجاعة والفتوة الحميدة، لكن الشاعر لا يأتي بها في النسيب للمدح وإن بدت مديحًا في ظاهرها، ولكن للكشف عن الرعب الذي يملأ نفسه وهو يتصور الغيرة على العرض تحرك هذه السيوف فتسفك دماءه متجنبة شبهة العار، فقد يكون مزار الحبيبة قريبًا ولكن الغيرة والخوف يجعلانها بعيدة:

أتعلم ذات القرطِ والشنفِ أنني

يشنفني بالزأر أغلب رئبالِ

فيادارها بالحزن إن مزارها

قريبٌ ولكن دون ذلك أهوال[2]

ولجبنه أمام زئير الرقيب الغيور يكتفي الشاعر المرعوب بالنظر من بعيد إلى خدر الحبيبة القريبة/البعيدة وقد أجبرتها غيرة القوم على أن تحتجب ليصبح تميز هودجها غاية تبرجها:

ولاحت من بروج البدر بعدًا

بدور مهًا تبرجها اكتنان[3]

إن الحبيبة بغيرة البدو عليها وحجبهم إياها صونًا لها تصبح نائية عن الشاعر وهي قريبة منه، ورحيلها الدائم نحو المجهول وإلفها القفار المؤبدة يزيدانها بعدًا واحتجابًا، وليس يرجى الوصال وقد قدر على الشاعر أن يواجه حاجز التنائي، لأن سد الغيرة يظل حائلًا بينه وبينها حتى عندما تقترب منه.

---

(١) انظر قوله: وضجيع طفلهم الحسام وإن ثوى... منهم فتى فمع المهند يقبر. س. ز / شروح: ص ١١١٦.

(٢) نفسه: ص ١٢٢٦ ١٢٢٨.

(٣) نفسه: ص ١٧٥.

■ ■ ■ ■ ■ العفـــة: وهـي آخر الحواجز التي يضعها الشاعر أمام متعة الوصال، وتتجلى فاعلية هذا الحاجز في كونه أصبح في عصر التبادي الشعري معيارًا أخلاقيًّا/فنيًّا محضًا لاعلاقة له بالسلوك الأخلاقي الحقيقي. وأعني بذلك أن العفة صارت سلطة فنية تلزم الشاعر المتبادي بأن يصرح في كلامه أو يضمنه ما يفيد أن حكاية الحب تظل شريفة، حتى عندما يتغلب العاشق والمعشوقة على كل العوائق ويصبح الوصال متأتيًا [1].

ويضمن الشاعر المتبادي للنسيب طهره من لذة الوصال الشهواني بجعله العفة سجية يتحلى بها العاشق[2] إذا غلبت الشهوة على الحبيبة، أو تتحلى بها هي[3] إذا غلبت الشهوة عليه، وقد يتحليان بها جميعًا فيكون الطهر أرسخ. وقد صرح الشيخ بما دل على أن عفته عاشقًا كانت أقوى من أن تتغلب عليها الشهوة الغريزية:

كـم قـبـلـة لـك فـي الـضـمـائـر لـم أخَـفْ

فـيـهـا الـحـسـاب لأنـهـا لـم تـكـتـبِ[4]

أما عفة الحبيبة فيطمئن المتلقي على تخلقها فنيًّا بها، أن الشاعر جعلها لتباديه أعرابية محضة كما يدل على ذلك قوله:

وفــي الحــي أعـرابـيـة الأصــل مـحـضـة

مـن الـقـوم إعـرابـيـة الـقـول بـالـطـبـع[5]

---

(١) انظر قول مهيار: فكم ليلة ورقيب العيـو... ن لا يحمل النوم إلاخفيفا
وقد كان حب يقض الضلوع... ولكنه كان حبا شريفا، ديوانه: ٢/ ٢٧٤.

(٢) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم، وانظر قول أبي الطيب: إني على شغفي بما في خمرها... لأعف عما في سراويلاتها. ديوانه: ٣٤٨/١. ويؤكد فاعلية العفة في النسيب أن الشاعر يتخلى عنها عندما يصف زيارة طيف الخيال له.

(٣) انظر قول مهيار: عفات ما تحت الحبا... والخمر إلا المقلا
عواصيا على الخنا... وإن أطعن الغزلا. ديوانه: ١٤١/٣.

(٤)س. ز / شروح: ص ١١٣٠.

(٥)نفسه: ص ١٣٤٤. وانظر تفصيل ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

وحرصه على تجلية بداوتها من خلال الصور المختلفة التي أسكنها فيها الفلوات وجعلها تصاحب فيها الظباء والمها، وتآلف ظهور المطايا محمية بسيوف قوم يسفكون الدماء إذا لسان المحب سماها. واختيار الأعرابية التي اختارها قبله صفيه أبو الطيب لتكون المعشوقة لم يضمن له فحسب منع الوصال الشهواني من التحقق، ولكنه ضمن له كغيره من المتبادين تنقية نسيبه من دنس التعهر والخنا الذي غلب على غزليات المتحضرين الماجنة، وقد عاب هو نفسه على امرئ القيس رغم إعجابه به أنه أخنى[1] في غزله، وأنه كان كالفرزدق يتظاهر بطلب المنكرات ويفحش في شعره[2]. وقد كان لومه بعض أصدقائه الشعراء على الافتتان بغرائر فارس والهيام بالخمرة، في قوله:

فاكفف جفونك عن غرائر فارسٍ
فالضرب يثلم في غرار الصارمِ
تصف المدامة في القريض وإنما
صفة المدامة للمعافى السالم[3]

تحذيرًا ضمنيًّا من الخنا الذي يجر إليه الغزل الخمري أو عشق الحضريات في الشعر. وأخنى الغزل وأبعدُه عن طهر النسيب الغزلُ بالمذكر الذي روج له مجان القرن الثاني، ومعانيه النواسية مشهورة. ومناقضة هذا الغزل للعفة صريحة، وخوفًا من أن يلتبس على المتبادين الناشئين تذكير بعض الشعراء المتبادين للمشبَّب بها في بعض مناسبهم العفيفة بالغزل الشاذ، فيتوهموا أن مذهبهم الشعري يبيح عشق الغلمان إذا كانوا بدوا كما يستشف من قول بعضهم جادًّا أو هازلًا:

تعلقته بدوي اللسا
ن والوجه والزي ثبت الجنان[4]

---

(١) رسالة الدواوين: ٢٢/١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٦٦.

(٣)س. ز / شروح: ص ١٤٧٧ ١٤٧٨.

(٤)يتيمة الدهر: ٤٠٢/٢.

يؤول الشيخ هذا النوع من التذكير ويفرغه من كل دلالة ماجنة، بكشفه عن أن الأعرابية لا الغلام هي المقصودة في مثل هذا النسيب. فأبو الطيب في قوله:

فاسقنيها فدى لعينك نفسي

من غزال وطارفي وتليدي

(خرج بالتشبيب من المؤنث إلى المذكر، وهم يفعلون ذلك كثيرًا لأنهم يشبهون المرأة بالغزال والظبي وغير ذلك من المذكرات، فكأنهم يذكرون على هذا المعنى. وأصل ذلك أنهم يجترئون على طرح حرف التشبيه لأن السامع عالم بالغرض، فمن ذلك قول النابغة بعد أن بدأ بذكر المتجردة:

فبدت ترائب شادنٍ مترببٍ

أحوى أحم المقلتين مقلد)[1]

والبحتري قد أنث المشبب به وذكره في قصيدة واحدة فقال:

أعطيت بسطة على الناس حتى

هي صنف والناس في الحسن صنف

ثم قال:

مسكري إن سقيت منه بعيني

أرجوان من خمر خديه صرف

و(يجوز أن يكون ذكر على معنى الغصن لأنه قد ذكره، وقد يتفق مثل هذا كثيرًا لأنهم يشببون بالمرأة ويصفونها على معنى التشبيب بأنها ظبي أو جؤذر فيخرجون من شيء إلى شيء، وقد يجوز أن يحمل هذا على أنه أراد المحبوب لأن المذكر أصل المؤنث، ومن نحو هذا قول عدي بن زيد:

يا لبينى أوقدي النارا

إن من تهوين قد حارا

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٥. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/ ٤٣.

ثم قال بعد ذلك:

عنـدهـا ظبـي يـؤرثـهـا
عاقـد فـي الجيـد تقصـارا

ولا ريب أنه يعني بالظبي جارية، وكذلك قول أبي دؤاد:

ولقـد دخلـت البيـت يحـ
ـفزنـي إلـى السيـر الغـرامُ
فـإذا غـزالٌ عـاقـدٌ
كالبـدر قشعـه المنـام

وإنما يعني بالغزال المرأة)[1]. وتأويله هذا ينزه أبا الطيب والبحتري وهما علمان من أعلام التبادي عن أن يكونا قد خرجا عن عفة النسيب ودنساه بذكر الغلمان، فالكناية عن المحبوبة بالمذكر من الأساليب الفنية التي أصلها الجاهليون في مناسبهم [2]. وإذ كانت العفة في هذه المناسب ركنًا فنيًّا لا يتزحزح، فإن النسيب إنما كان يصاغ ليكون العاشق محرومًا فيه من متعة الوصال، والحواجز المتعددة التي كانت تبنى لمنعه من هذه المتعة كانت تقنعه بأن قدره أن يظل يعدو خلف السراب طلبًا لوصال لن يتحقق في الشعر:

مـا يـوم وصلـك وهـو أقصـر من
نـفـس بـأطـول عيشـة غـالـي
علقـت حبـال الشمـس منـك يـدي
وجـديـدهـا فـي الضعـف كالبـالـي
وأردت ورد الوصـل مـن قمـر
فـصـدرت عنـه كـوارد الآل

(١) عبث الوليد: ص ١٥٣. وانظر بيتي البحتري في ديوانه : ١٣٧١/٣ - ١٣٧٢.
(٢) انظر العمدة: ٢٢٥/١، وانظر كلام الشيخ السابق.

وطـلـبـت عـنـدك راحـةً وعـلـى
حـسـب اعـتـقـادي كـان إدلالـي
مـا زلـت أبـلـغ مـا أهـمُّ بـه
حـتـى هـمـمـت بـكـوكـب عـالـي[1]

وما يبدو طريفًا في النسيب أن هذه الموانع كلها تتلاشى بمجرد أن يتحول الشاعر من اليقظة إلى الحلم لتصبح المعاناة من الحرمان استمتاعًا صريحًا بلذة الوصال.

●●●● **طيف الخيال ووهم الوصال المداح:** عندما قارن ابن بسام[2] بين تصوير أبي الطيب والتهامي للعفة استجاد صورة أولهما لأنه جعل نفسه فيها لا يعف عن حبيبته في اليقظة فحسب، ولكن عن طيفها أيضًا عندما يزوره في الأحلام[3]، ومفهوم هذه المقارنة أن من عادة الشعراء ألا يعفوا عن محبوباتهم عندما يصبحن خيالات يزرنهم، فالعفة في النوم غير مطلوبة من الشاعر لأن بنية الطيف حقل غزلي حسي يناقض طهر النسيب وإن كان يقتطع منه وينمو داخله وبه، فالعلاقات السالبة التي يشخص الشاعر بها محنة العشق وعذابه تغير علاماتها الرياضية فتصبح موجبة لتجعل كل ما كان ممتنعًا حرامًا في اليقظة متأتيًا مباحًا عند زيارة الطيف:

هـواجـر فـي الـتـيـقـظ أو عـواصٍ
وفـي طـيـف الـكـرى مـتـعـهـدات[4]

ويشترط لجود الطيف بهذه الزيارة حلكة الظلام، فهو لا يطرق إلا عندما يصبح سواد الليل سترًا له والنجوم حليًّا يتزين بها:

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦ .
(٢) انظر الذخيرة: ق ٤ / مجلة ٢ / ٥٤٢، وما تقدم: القسم الثاني.
(٣) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.
(٤) اللزوم: ١/٢٠٣.

زارت عليها للظلام رواق

ومن النجوم قلائد ونطاق[1]

ولولع الطيف بالظلام يجعل الشاعر بهْمةَ الليل المخيف الشرك الذي ينصبه له لاصطياده:

وجنح يملأ الفودين شيبا

ولكن يجعل الصحراء خالا

أردنا أن نصيد به مهاةً

فقطعت الحبائل والحبالا[2]

وعندما يصطاد ويستأنس يتمنى لو يزاد سواد قلب[3] الشاعر وبصره في سواد الليل لتطول ملازمته لعاشقه:

يود أن ظلام الليل دامَ له

وزيد فيه سواد القلب والبصرِ[4]

وإذا كان الليل الظرف الزماني الذي يسعى فيه الطيف، فإن النوم بعد إقفار الطلل من الحبيبة هو المكان والمغنى الشعري الذي يعمره الطيف ويبتهج فيه الشاعرالمحروم بمتعة الوصال:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ[5]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٦٢

(٢)نفسه: ص ٧٢ ٧٣.

(٣) سيجعل الشيخ سواد القلب وظلام العمى بعدين ثابتين في فكره التشاؤمي. انظر مثلًا قوله عن قلبه في رسالة الغفران (ص ١٣٢): (وإن في منزلي لأسود.......)، وقوله عن عماه (اللزوم: ١/ ٢٤٩): أراني في الثلاثة من سجوني... فلا تسأل عن الخبر النبيث لفقدي ناظري.

(٤)س. ز / شروح: ص ١١٩.

(٥)نفسه: ص ١٢١١.

ويعد مخلًّا بقوانين حكاية الطيف كلُّ شاعر يخلط بين الأرق وبهجة لقاء خيالات الحبيبة، ومما عيب على أبي الطيب إشارته إلى أن طيف حبيبته زاره والخليون هجع[1]، فقد أوهم المتلقي بتخصيصه غير العاشقين بالنوم أنه كان يقظان عندما زاره طيفها، وهذا مناف لما أصله القدماء، ولذلك نبه الأزدي على ذلك بقوله (لا معنى لتخصيصه إياهم بالنوم دون نفسه، لأن الخيال إنما يزوره وهو نائم) [2]، أما الشيخ فالخيالا ت لديه لا تطرق إلا في المنام [3]. وسعيها إلى العشاق متباطئة أو مسرعة لا يتأتى إلا عندما يكونوا هجدًا:

وطــارقــتــي أخــت الـكـنـائـن أسـرة
وسـتـر ولـحـظ وابـنـة الـرمـي أربـع

ونـحـن بـمـسـتـن الـخـيـالات هـجَّـدٌ
وهـن مـواش مـن بـطـيء ومـسـرع[4]

إن النوم في النسيب يكون الفضاء الدلالي الشعري الذي تقوض فيه كل الحواجز التي تبنيها الأعراف الفنية لمنع العاشق من أن ينعم بمتعه الوصال، فتعبد له بزوالها كل الطرق التي توصل إلى الحبيبة. فتمنعها ودلها في اليقظة يصبحان استجابة عندما يبعث إليها برسول الأحلام:

ورســول أحــلامٍ إلــيــك بـعـثـتـهُ
فـأتـى عـلـى يـأس بـنـجـح الـمـطـلـبِ[5]

(١) انظر قوله: بما بين جنبيَّ التي خاض طيفها... إليَّ الدياجي والخليون هجع . ديوانه: ٢/٣٤٥.
(٢) انظر مآخذ الأزدي على الكندي / مجلة المورد - المجلد السادس / العدد ٣ (خاص بالمتنبي) - العراق /١٣٩٧ -١٩٧٧: ص ١٧٦.
(٣) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ١٦٤. (وإنما عرض في قول نام كخيال طرق في المنام).
(٤)س. ز / شروح: ص ١٤٩٣ ١٤٩٥.
(٥)نفسه: ص ١١٣١.

وإخلافها المواعيد يتحول إلى مصاحبة دائمة له أينما صار، ولا يبقى لمانع البعد الذي يشكو منه في اليقظة أي تأثير عندما يطلبها في الأحلام، فخيالها يهتدي إليه في الفلوات إذا امتطى الإبل، ويلحق به إذا ركب الماء سابحًا أو مستعيرًا من عيسى بن مريم معجزة المشي على الماء:

صحبت كرانا والركاب سفائن

كعادك فينا والركائب أجمالُ

أعمت إلينا أم فعال ابن مريم

فعلت وهل تعطى النبوة مكسال[1]

ولو طارت به المطايا طائرة إلى النجوم وجده بها ينتظره:

ما سرت إلا وطيف منك يصحبني

سرى أمامي وتأويبا على أثري

لو حطَّ رحلي فوق النجم رافعه

ألفيت ثم خيالًا منك منتظري[2]

ويستهين الطيف بغيرة قوم الحبيبة وغضبهم وقد أقسموا على منعه من الإسراء إلى الشاعرالعاشق، فيحنثون عندما يسري أمامهم غير مبال بسيوفهم المشهورة لمحو العار، لعجز أبصارهم عن إدراك شخصه اللطيف:

إن كان طيفك برًّا في الذي زعما

فإن قومك ما بروا لهم قسما

آلى أميرك لا يسري الخيال لنا

إذا هجعنا فقد أسرى وما علما

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٢٠ ١٢٢١.

(٢)نفسه: ص ١١٨ ١١٩.

وكـــم تمـنـت رجـــال فـيـك مـغـضـبـة

أن يـبـصـروه فـلـم يـظـهـر لـهـم سـقـمـا[1]

وحين يعلم الشاعر أن بصر الرقيب والعائل قد غشي يسكن روعه فيخلو بخيال الحبيبة ملتذًّا بتقبيلها غير خائف:

ومـتـى خـلـوت بـهـا مـن أجـلـك لـم أرع

فـيـهـا بـطـلـعـة عـــاذل مـــن مـــرقـــبِ[2]

إن إنتشاء الشاعر العاشق بخمرة ثغر الحبيبة وهو يقبل خيالها سعادة تنسي آلام البعد والحرمان التي يقاسي منها في اليقظة، فقد كان أقرب ما يتمناه أن تعده الحبيبة بقبلة ينالها منها بعد عامين:

لاقـــاك فـــي الــعـــام الـــذي ولّـــى فلم

يـــســـألـــك إلا قـــبـــلـــة فـــــي قـــابـــلِ

إن الــبــخــيــل إذا يـمــد لـهــا المـدى

فـي الجـــود هـــان عـلـيـه وعـــد الـسـائـل[3]

لكن وصال الخيال سعادة وهمية لا تدوم، فالطيف يرحل وينجو بنفسه خوفًا من الافتضاح لأدنى صوت يوقظ من النوم، وقد يكون هذا الصوت صهيل فرسه الذي تنتقل إليه غيرة الرقيب حين يتحسس بسمعه خطوات الطيف فيوقظ النيام لفضحه ومنع الفحشاء منغصًا على الشاعر لذة الوصال:

ونم بـطـيـفـهـا الــســاري جـــواد

فـجـنـبـنـا الـــزيـــارة والـــوصـــالا

(١)س. ز / شروح: ص ٧٣٨ ٧٣٩.

(٢)نفسه: ص ١١٣٠. والضمير في «بها» يعود على القبلة.

(٣)نفسه: ص ٧٣٣.

وأيـقـظ بـالـصـهـيـل الـركـب حـتـى
ظـنـنـت صـهـيـلـه قـيـلاً وقـالا
ولـولا غـيـرة مـن أعـوجـي
لـبـات يـرى الـغـزالـة والـغـزالا
يـحـس إذا الـخـيـال سـرى إلـيـنـا
فـيـمـنـع مـن تـعـهـدنـا الـخـيـالا[1]

وعندما يوقظ العاشق من نومه ويحرم من متعة وصال الطيف يحاول اصطياده من جديد بحبائل الكرى، لكنه يستعصي عليه لاستعصاء النوم فينسى سعادة الزيارة ويبدأ عذاب الأرق والسهاد:

بـعـدنـا غـيـر أنـا إن سـعـدنـا
بـغـبـطـة سـاعـة عـكـف الـخـيـال
فـأرقـنـا طـروقـك لا أثـيـل
مـؤرقـة الـهـجـود ولا أثـال[2]

وهذا العذاب يكون على الشاعرأشد من كل محن العشق التي يشكو منها في نسيبه، فزيارة طيف الحبيبة سعادة وهمية تنسيه في النوم هذه المحن لحين، وعندما يكتشف زيف الأحلام تهيج الحبيبة أشواقه فيستخفه الطرب الحزين ويضيق بنفسه ويقظته لكنه لا يجد إلا نوم الخلاص سبيلًا:

لـقـد زارنـي طـيـف الـخـيـال فـهـاجـنـي
فـهـل زار هـذي الإبـل طـيـف خـيـالِ[3]

(١)س. ز / شروح: ص ٧٤ ٧٦.
(٢)نفسه: ص ١٦٦٢.
(٣)نفسه: ص ١١٧٤.

إن النهاية التي تختم بها عند اليقظة حكاية زيارة الطيف يجعلها لعبة فنية يبني بها الشاعر وهم السعادة، ليتخذه السبيل إلى جعل مكابدة الأشواق أقسى وأشد تبريحًا، ولذا تبدو دلالة الكرى فيها مغايرة لما يدل عليه عادة نوم الجفون لدى غير العاشقين، فنومهم (دليل على سلو الفؤاد وخلوه من جوى الحب وبرح الاشتياق)[1]، والشاعر في محنة العشق أبعد ما يكون عن هذا الخلو.

وقد أحس بعض المتبادين في القرن الرابع في تصويرهم النقدي لانفعالات النسيب وتباريح الهوى بشبهة التعاشق والتباكي في حديث الشاعر عن نومه اللذيذ رغم شكواه من بلوى العشق، فحاولوا أن يعتذروا عن الشاعر القديم الذي أصل عرف الابتهاج بالطيف وذلك بتأويل دلالة النوم وجعله حلقة مجددة للآلام لا مظهرًا لخلو الفؤاد واطمئنان النفس، فالكرى ملاذ من تباريح العشق، والسهاد شاهد على صدقه، والمتعة التي تجنى من زيارة طيف الخيال تجعل للنوم منة على الشاعر يحمده عليها رغم شبهة الأذى التي يجرها، ويذم السهر رغم كونه عنوان الوفاء والحب الصادق[2].

لكنها منة لا تدوم طويلًا لأنه ما أن يذوق حلاوتها حتى تنغصها عليه مرارة لليقظة قد يخلصه منها النوم لحين لكن ليذيقه علقمًا أمر. وقد عبر أبو العلاء عن حركية التعارض والتكامل بين متعه الكرى التي تجلبها زيارة الطيف ومحنة الأرق التي تتلو رحيله عند اليقظة، منتهيًا إلى أن الخلاص من هذه الحيرة لا يكون إلا بالموت الذي يكون فيه الهجر بينونة لا رجعة فيها:

يغفي ويزعم أنه متبولُ
راج خيالك أنه سيديلُ
كذب الخيال كما علمت محببٌ
وكرى الجفون على السلو دليل

(١) التنوير: ٢/٢٢٣.

(٢) انظرقول مهيار: يامنة للكرى لولا حلاوتها ... ما ذم وهو وفاء في الهوى السهر. ديوانه: ١/٣٧٧.

غـمـض يـحـيـل عـلـى الـسـهـاد بـزورة

وكــذا الــسـهـاد عـلـى الـرقـاد يـحـيـل

حـــالان أخـلـفـتـا فـهـل مــن حـالـة

أخــــرى يــكــون بــهـا إلــيـك سـبـيـل

مـا بـعـد ذيـن سـوى الحـمـام وإنـنـي

لإخـــال أن الــهـجـر فـيـه طـويـل

وفـضـيـلـة الـنـوم الخـــروج بـأهـلـه

عــن عـالـم هــو بـــالأذى مـجـبـول[1]

وإذا كان الموت خلاصًا نهائيًّا من عناء التحسر على الطيف بعد الاستمتاع به، فإن الهجر الذي يشير إلى طوله عند الموت يعد لدى الشيخ سبيل الشاعر في حياته إلى الشفاء من هذا العناء هاجرًا كان أم مهجورًا، لأن اليأس والارعواء يسليان عن الحبيبة نفسها فضلًا عن طيفها:

هــو الـهـجـر حـتـى مـا يـلـم خـيـالُ

وبـعـض صـدود الـزائـريـن وصـــالُ[2]

إن الحقل الغزلي في النسيب رغم المتعة الشبقية الوهمية التي تبيحها داخله بنية الطيف للعاشق المحروم يظل في جوهره تصويرًا لمحنة العشق التي يعاني منها كل من ابتلي به، ويعبر الشاعر عن هذه المحنة من خلال البكاء والشكوى ومختلف الأحوال الانفعالية التي تعتريه كالطرب والهيام والوجد والصبابة..... فيصير المتيمَ (الذي استعبده الحب)[3]، والصبَّ والمغرم والطرب والمستهتر الهائم الذي لا يعبأ بتأنيب العذال، والمدنفَ الذي يطول مرضه حتى يشفي على الموت [4]:

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٢٥ ٢٠٢٦.

(٢)نفسه: ص ١٠٤٦.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٩٨.

(٤) انظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦٩.

يـــا غـــرة الحـــي الـكـثـيـر شـيـاتـه

مـــا تـــأمـــريـــن لمـــدنـــف مـــتـــمـــاثـــلِ[1]

وأحوال العاشق السوداوية هذه، هي ما يستمد منها النسيب مفهومه الانفعالي[2]. ولا يغير من هذه السوداوية بهجة زيارة الخيال، فهي لا تزيده كما تبين إلا تعاسة لأن قدر العاشق في كل نسيب أن يكون طربًا حزينًا: (الطرب مؤتاب والخيال منتاب، والشوق في الصدور واقع وإن أضحت الديار بلاقع)[3]، وإقفار الديار حقل ثان من حقول البداوة والتبادي داخل النسيب.

ب - عي الأطلال ونأي الديار: إذا كان النسيب بحقوله المختلفة يعد الوجه الفني الدال على أصالة القصيدة العربية وانتسابها إلى عصور أهل الفصاحة، أو على تمسك الشاعر المحدث بمذاهب هؤلاء في نظم الشعر، فإن أشهر حقل اقترنت به هوية هذه القصيدة في الذاكرة النقدية للمتلقي منذ دعا امرؤ القيس الشعراء إلى بكاء الديار كما بكاها ابن حذام، وذكرهم عنترة بأن أسلافهم لم يغادروا متردمًا إلا وقفوا عليه هو الحقل الطللي بدياره ورسومه. ولم يكن أبو نواس في رفضه لبداوة القصيدة الأصيلة راضيًا عن أي عنصر من عناصر النسيب لأنها كانت كلها سبيل الشعراء إلى تثبيت أركان البداوة الشعرية التي كرهها، إلا أن أعنف مطالعه الساخرة من النسيب كانت تتجه إلى الأطلال أكثر من غيرها، فقد أدرك دلالتها النقدية الراسخة على الأصالة الشعرية البدوية، فالح عليها مهاجمًا حتى توهم غير قليل من الدارسين أنه في دعوته إلى الجديد إنما كان كارها للأطلال وحدها.

وعندما صرح أبو تمام وهو يوقف مد الحملة النواسية بأن ليس في الوقوف على الأطلال من باس وما أشبه ذلك[4]، اكتسى الحقل الطللي بعدًا نقديًّا جديدًا هو

(١)س. ز / شروح: ص: ٧٣٢.

(٢) انظر ما تقدم في هذا الفصل.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٥.

(٤) انظر قوله: ما في وقوفك ساعة من باس...، وقوله: دمن ألم بها فقال سلام...، ديوانه: ٢/ ٢٤٢ و٣/ ١٥٠.

بعد الانتساب الفني المذهبي، وأصبحت المنازل والديار توجد في الوجدان الشعري للشاعر المحدث لا في أماكنها الجغرافية الحقيقية[1]، وصارت معرفة الشعراء بها معرفة فنية مكنتهم من أن ينسلخوا من بيئتهم الحضرية ليطوفوا في ديار نجد والحجاز، دون أن يمنعهم بعدهم عن ربوع الجزيرة وجهلهم بمسالكها من الاستمتاع بسحر الطلول والمعاهد، وسط نجود وأغوار ترسم حدودها المخيلة الشعرية وحدها.

ولعل الناظر في دواوين البحتري ومهيار والشريف الرضي يجد في ذكرهم عالجا وذا سلم والعقيق واللوى والخيف... ما يوقع في خلده[2] أنهم قد طوفوا آفاق الجزيرة وعرفوا منها ما عرفه الشاعر القديم، ولم يكونوا وهم المولدون الحضريون يعرفون من هذه المواضيع إلا ما عرفهم به محفوظهم الشعري. ويبدو أن رسوخ المناجاة الطللية وما يرتبط بها مذهبيًّا من تشوق وحنين في عصر الحضارة، كان السبب في إنقاذ القصيدة العربية في عصر الانحطاط من السقوط الفني، فقد أدرك المتصوفة ومداح الرسول ﷺ أن النفس الطللي يبعث في الشعرية روحها الحنينية التي لم يكن الشعر العربي يستطيع أن يحيا بدونها، وليست طلليات ابن عربي في ترجمان الأشواق، وتأويلاته الصوفية لطلليات مهيار وغيره في محاضرات الأبرار، وكذا بكاء البوصيري على ذي سلم في بردته، إلا الثمرة الفنية للحضور الطللي المخصب في الكتابة الشعرية الروحية. وإذا كان هذا الإحساس بفاعلية المناجاة الطللية قد رسخ في نفوس الشعراء في العصور المتأخرة، فإن تمسك بعض الشعراء المتبادين في القرن الثالث والرابع بذكر الأطلال كان تحديا للتيار النواسي ودفاعا عن صفاء الأصالة الشعرية قبل أن يكون التذاذا بالوصف نفسه، ولذلك نجدهم وهم يخوضون حرب التبادي والتحضر- يجعلون الطلل بؤرة في تصورهم للشعرية ويوسعون ملامحه لتصبح حاضرة في كل مكان مبصر[3].

---

(١) انظر قول أبي الطيب: لك يامنازل في القلوب منازل ...، ديوانه: ٣/٣٦٦.

(٢) المرشد: ٢/٥٢٧.

(٣) انظر قول مهيار: أهفو لعلو الرياح إذا جرت... وأظن رامة كل دار أقفرت. ديوانه: ١/١٧٥.

وكان الشيخ ممن فرض عليهم انتسابهم إلى مذهب التبادي الاهتمام بالحقل الطللي في النسيب ترسيخا لبداوة القصيدة، فوصف الأطلال لديه أصبح جوهر الشعرية، ولولا تعلقه بوصفها ما كان ليخاف من الإصفاء والحبس اللذين يخشى كل شاعر من أن يبتلى بهما:

لـــولا تحـيــة بـعـض الأربـــع الـــدرس

مـا هــاب حـد لـسـانـي حــادث الـحـبـس[1]

لكن ما يلاحظ أن هذا الإعظام لفاعلية الطلل يظل لديه محصورًا في تصوره النظري لمذهب التبادي الشعري، أما الإنجاز فيكشف عن بعض الفتور والزهد في تناول معاني هذا الحقل، فالسقطيات التي ذكر فيها الأطلال لا تتعدى ١٥ قطعة، والمقاطع الطللية فيها لا تتجاوز في أطول صورها بيتين أوثلاثة، وأغلبها تلميحات طللية مقتضبة. إلا أن هذا الزهد الذي تكشف عنه قلة المعاني الطللية في نسيبه لم يكن ليؤثر في البناء الكيفي لهذه المعاني أو يشكك في قدرة الشيخ على تطويعها، إذ يبدو أنه جعل القليل الذي أنجزه شاهدا على ما كان قادرًا عليه لو اختار التوسع والإكثار محتكمًا في ذلك إلى الرأي النقدي الذي سيصرح به في قوله في خطبة السقط: (وليس الري عن التشاف، وتعلمك بجنى الشجرة الواحدة من ثمارها...) [2].

ويتضح من المعاني الطللية القليلة التي جاء بها أنه حاول أن يستقصي فيها غير قليل من أساليب الشعراء في ذكر الديار والطلول وإن اكتفى في ذلك بالتلميح المقتضب. لقد (كثر في الأشعار الحكاية عن الطلل والربع، ومخاطبة الشاعر لما يحن إليه)[3] من ديار ورسوم وغير ذلك مما لا يعقل، وحتى لا تحمل هذه المناجاة على التخريف والهذيان كان بعض الشعراء يتعمدون أن يذكروا المتلقي بأنهم إنما يخاطبون أحجارًا لا تتبين ولا تبين[4]، واختار بعض المتبادين في القرن الرابع أسلوب الجدل

(١)س. ز / شروح: ص ٦٨٩.

(٢) خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٣٤٢.

(٤) انظر قول لبيد: فوقفت أسألها وكيف سؤالنا... صمًّا خوالد ما يبين كلامها. شرح القصائد العشر للتبريزي : ص ٢٥٠.

فادعى مدافعًا عن سؤاله الأطلال أنه قد يفهم من حالها مثلما يفهمه عقلاء المتكلمين[1]، أما الشيخ فقد ذهب كالقدماء إلى أن الديار ليست إلا حجارة صماء خرساء لا تسمع ولا تجيب:

هل تسمع القول دار غير ناطقةٍ

وفقدها السمع مقرون إلى الخرسِ[2]

ولدفع شبهة الهذيان يصرح بأن تحية الديار في حقيقتها ليست إلا تحية للمحبوبة التي كانت تسكن الديار قبل إقفارها:

حي من أجل أهلهن الديارا

وابك هندًا لا النؤي والأحجارا[3]

وهو بربطه سؤال الديار بذكرى الأحبة يبدو كالمردد للتأويل الذي نجده في قول الشاعر:

وما حب الديار شغفن قلبي

ولكن حبُّ من سكن الديارا[4]

وهو نفسه التأويل الذي سيعلل به شعراء قصيدة المديح النبوي الجديدة[5] تعلقهم بالطلول والديار النجدية:

لولا الهوى لم ترق دمعًا على طلل

ولا أرقت لذكر البان والعلم[6]

---

(١) انظر قول مهيار: نعم وقفت على الأطلال أسألها... ما كل مستخبر تصغي مسامعه

وقد يجيبك وحيًا من تخاطبه... وتفهم القول ممن لا تراجعه. ديوانه: ٢/٢٥٠. الرسالة: ص ٣٠٦.

(٢)س. ز / شروح: ص ٦٨٩.

(٣)س. ز / شروح: ص ٦٥٢. وانظر التنوير: ١/١٣٧.

(٤) انظر ديوان مجنون ليلى: ص ١٧٠، وخزانة البغدادي: ٢/١٦٩.

(٥) انظر مقالة قصيدة المديح النبوي الجديدة / مجلة القرويين: ص ٢٣٩.

(٦)ديوان البوصيري: ٢٣٩.

ولاختفاء شخص الحبيبة الراحلة خلف أحجار كل طلل يناجى، صار مفهوم الإقفار مقترنًا برحيلها لا بخلوه المطلق من مظاهر الحياة الطبيعية، فالربع قد يصبح بمظاهر الخصب فيه مرتعًا للوحوش وأطفالها[1]، لكنه يظل في عين الشاعر العاشق مقفرًا لرحيل الحبيبة وأهلها عنه، وإلى هذا الإقفار أشار عبيد بقوله: (أقفر من أهله ملحوب..)[2]، وإليه أيضًا يشير الشيخ في لاميته:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ[3]

ويعد الوقوف على الديار المعنى الأغلب داخل الحقل الطللي، والعرف فيه أن يكون الشاعر ممتطيًا ناقة يعوج بها على رسوم غيرت معالمها الرياح والأمطار ليبحث عن آثار ديار الحبيبة فلا يكاد يعرفها إلا لأيًا بعد توهم:

وحرفُ كنونٍ تحت راءٍ ولم يكن

بدال يؤم الرسم غيره النقط[4]

وعندما يعرفها يقف ليؤدي فرض البكاء الذي تكون طقوس الوقوف الطللي بدونه ناقصة، وقد أدى الشيخ ككل الشعراء هذا الفرض:

معان من أحبتنا معان

تجيب الصاهلات به القيانُ

وقفت به لصون الود حتى

أذلت دموع جفن ما تصان[5]

---

(١) انظر قول لبيد: فعلا فروع الأيهقان وأطفلت... بالجلهتين ظباؤها ونعامها. شرح القصائد العشر: ص ٢٥٠، وديوانه: ص ٢٩٧.

(٢) ديوانه: ص ٢٣، وشرح القصائد العشر: ص ٥٣٧.

(٣)س. ز / شروح: ص ١٢١١.

(٤)نفسه: ص ١٦١١.

(٥)نفسه: ص ١٧٢ - ١٧٣.

ومثل الوقوف على الأطلال في الوجوب تحيتها، وقد عدها الشيخ أهم ما يشده إلى الشعر[1] ويخوفه من العي، ورغم أنه حاول أن يجعلها استهلالاً حضريًّا فخمًا رافضًا لبساطة البداوة في قوله في مطلع إحدى سقطياته المتأخرة:

تحـيـة كـسـرى فـي الـسـنـاء وتـبـع
لـربـعـك لا أرضـى تحـيـة أربـع[2]

فإن إشارته إلى استقلال تحية الأربع بأسلوبها الخاص، تدل ضمنيًّا على أن تكلف المعاني الطللية باب يلج منه الشاعر إلى عالم الحزن والشكوى الذي يبني منه المفهوم الانفعالي للنسيب، لأن الأطلال لا تظهر فيه إلا لتسوء الشاعر وتهيج أحزانه:

إذا نـحـن أهـلـلـنـا بـنـؤيـك سـاعـنـا
فـهـلا بـوجـه المـالـكـيـة إهـلال[3]

ويعتبر الحنين إلى الديار والتشوق الحقل الفرعي الذي يرسخ به الشاعر العاشق أحوال الوجد والحزن دون أن يكون ملزمًا بتشخيص لحظة الوقوف على الطلول لأن الديار التي تكون فيها مقفرة من الحبيبة تصبح في هذا الحقل الفرعي آهلة بها وبقومها، إلا أن الشاعر يكون بعيدًا عنها مقاسيًا لوعة الشوق وبعد المسافات [4]. ويلزم من هذا أن قرب الشاعر من الديار يستدعي إقفارها وبعده عنها يجعلها آهلة، وهي معادلة تفرض عليه أن يظل باكيًا شاكيًا كما يتبين من التوضيح الآتي:

الفعل الشعري الطللي	مكان الشاعر	مكان الحبيبة	الانفعال الشعري
الوقوف على الأطلال =	حال بالديار	غائبة عن الديار	← الشاعر حزين
الحنين إلى الديار =	بعيد عن الديار	حالة بالديار	← الشاعر حزين

(١) انظر قوله: لولا تحية بعض الأربع الدرس... ما هاب حد لساني حادث الحبس. س. ز / شروح: ص ٦٨٩.
(٢)نفسه: ص ١٤٨٧.
(٣)نفسه: ص: ١٢٢٨.
(٤) انظر قوله: وسألت كم بين العقيق إلى الغضا ... فجزعت من أمد النوى المتطاول. نفسه: ص ٧٣٤.

وقد يشخص الشيخ محنة البعد عن الديار من خلال صورة البرق الذي يسري فيزور في وقت وجيز منزل الحبيبة الذي بعد حتى يئس الشاعر العاشق من بلوغه:

ألاح وقد رأى برقًا مليحا

سرى فأتى الحمى نضوا طليحا[1]

وكذا من خلال صورة الناقة وهي تخد شوقًا إلى معاهد لا تزداد إلا بعدًا:

ولما رمت أبصارها تطلب الحمى

ولم تر تلك الأرض ساءت ظنونها[2]

وبين الوقوف على الديار مقفرة والحنين إليها أهلة تتحدد دلالة الدعاء لها بالسقيا والبكاء عليها، فقد ذكر الشيخ أن العادة في النسيب (أن يدعى للديار بسقيا الغمام ليكثر فيها النبات والزهر، فأما سكانها فيبعد أن يدعى لهم بمثل ذلك)[3]. وجريًا على هذه العادة دعا لمنزل حبيبته بالسقيا وإن أوهم بإعادة ضمير العاقل على الأحياء أنه يقصد سكانه:

يا ساهر البرق أيقظ راقدَ السمرِ

لعل بالجزع أعوانًا على السهر

وإن بخلت على الأحياء كلهم

فاسق المواطر حيًّا من بني مطر[4]

والمقصود دوام الخصب للديار التي تحل بها الحبيبة، حتى تطول إقامتها بها مستغنية عن طلب الغيث في منازل بعيدة، أما إذا أجدبت فأرغمتها وقومها على الارتحال فإنها لا تكون في حاجة إلى غيث الغمام، لأن الشاعر الواقف عليها يسقيها من دموعه ما تورق له أوتاد الخيام التي خلفها الظاعنون وراءهم:

(١)س. ز / شروح: ص ٢٣٧.

(٢)نفسه: ص ٨٩٥.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٤٥٨.

(٤)س. ز / شروح: ص ١١٤ – ١١٥.

وما أورقت أوتاد دارك باللوى

ودارة حتى أسقيت سبل الدمع

ذكرت بها قطعا من الليل وافيًا

مضى كمضي السهم أقصر من قطع[1]

ومثل الحزن تبدو أسماء الأمكنة البدوية في النسيب وجهًا فنيًّا مشتركًا بين الوقوف على الديار والحنين إليها، وقد ورث الشعراء المتبادون هذه الأسماء وأحلوها في مناسبهم رغم جهلهم بها محل القرى والحواضر التي عاشوا فيها أوعرفوها. ولم يشر أي مصدر من المصادر إلى أن الشيخ زار ديار نجد والحجاز، ورغم ذلك نجده كغيره من المتبادين يذكرها في سقطياته ذكر من عرفها، فيشير[2] إلى اللوى ومعان والحمى والعقيق والغضا ونجد وقويق... فضلًا عن الربوع البدوية المطلقة التي تتشخص ضمنيًّا بذكر الآناء والأحجار.

وما كان يزعج الشعراء المتبادين في القرن الثالث والرابع أسماء الأماكن الحضرية التي كانت تتسلل إلى مطالع بعض القصائد نتيجة اقترانها بوقائع وأحداث تزاحم فيها الحقيقة الكذب الشعري، وللتخلص من هذا الإزعاج كانوا يلجؤون إلى أساليب لغوية مختلفة للتغطية على إيماءات المكان الحضري وإضعاف فاعليته وتأثيره في البناء الشعري البدوي، كمحاصرته بركام من أسماء الأمكنة البدوية والألفاظ الغريبة لمنع المتلقي من الانتباه إليه[3]، وكإلباسه لفظًا ثانيًا يوحي بالبداوة ويذوب في نسيبها.

ولعل بغداد من أشهر الأسماء التي فرضتها الحضارة العراقية على الشعراء، وشاء الجد السعيد لاسمها (أن يذوب في جوهم النسيبي ذوبان سلع والعقيق... على أن بغداد حين أنصفت وانتصفت ورضي الشعراء أن يضيفوا اسمها إلى مجموعة

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٤١.

(٢) نفسه: ص ١٢١١، ١٣٤١، ٧٦٨، ١٧٢، ٢٣٧، ٨٩٥، ٧٣٤، ٣٩٠، ١١٦٥.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/ ٣٠٤.

الأسماء النسيبية المفعمة بالشوق والهيام، لم يقدر على ذلك إلا بعد أن خلعت لفظها المعرب الغارق في وحل الدنيا، واستعاضت منه لفظًا عربيًّا وثيق الصلة بالابتداءات القديمة وهو الزوراء..)[1] .

وقد ذكر الشيخ بغداد بهذا الاسم في إحدى سقطياته المتأخرة وذكر الصراة أحد أنهارها، واستطاع أن يلبسهما نفسًا بدويًّا بإذابتهما في جو النسيب وتغييبهما وسط الإيحاءات البدوية للمع البروق وحنين النوق:

طربن لضوء البارق المتعالي

ببغداد وهنًا ما لهن ومالي

سمت نحوه الأبصار حتى كأنها

بناريه من هنا وثم صوالي

إذا طال عنها سرها لو رؤوسها

تمد إليه في رؤوس عوالي

تمنت قويقًا والصراة حيالها

تراب لها من أينق وجمال[2]

إلا أنه وجد تبدية بغداد بلفظة الزوراء أنسب لمطلع تائيته إلى التنوخي التي تعد رغم تأخر زمانها من بين أغرق سقطياته في التبادي:

هات الحديث عن الزوراء أوهيتا

وموقد النار لا تكرى بتكريتا

وأهل بيت من الأعراب ضفتهم

لا يملكون سوى أسيافهم بيتا[3]

---

(١) المرشد: ٢/٥٣٤ – الرسالة: ٣٠٥. وانظر قول مهيار: مقامي على الزوراء وهي حبيبة... ديوانه: ١/٣٨٣.

(٢)س. ز / شروح: ص ١١٦٢ – ١١٦٥.

(٣)نفسه: ص ١٥٥٣ – ١٥٦٨.

لقد جعل الشيخ تنظيرًا وإنجازًا الوقوف على الأطلال في عصر الحضارة بعدًا فنيًّا ثابتًا في نسيب القصيدة المتبابية، ليؤكد انتسابه الشعري إلى المذهب النجدي وعزوفه عن المذهب البابلي، وإذا كان المنجز الطللي في مناسبه بتلميحاته المقتضبة قد بدا من حيث الكم محدودًا بالقياس إلى المنجز الطللي الواسع في شعر شريكه في المذهب مهيار الديلمي، أو بالقياس إلى ما أنجزه هو نفسه في حقول النسيب الأخرى لميل غريزته إليها دونه، فإنه يظل من حيث الكيف شاهدًا على خبرة شعرية ونقدية بالدقائق الفنية التي تقوم عليها مناجاة الأطلال والحنين إلى الديار في كل شعر متباد.

ج - **معاناة التحمل:** فضلًا عن محنة العشق ولوعة التحسر على الديار المقفرة، يضيف حقل التحمل والرحيل إلى آلام الشاعر معاناة جديدة تزيد من سوداوية النسيب وتملأ جوه الحزين هموما. ويعاني الشاعر في هذا الحقل نوعين من العذاب: التألم لرحيل الحبيبة وقومها الذي يشخصه من خلال مشهد الحمول والأظعان، ثم الشقاء برحلته هو نفسه في مخاوف الصحاري التي يستوي فيها تراقص السراب والنجوم، فيكون في استعجاله الليل أو النهار أملًا في الخلاص من العذاب – كمن يستجير من الرمضاء بالنار.

● **الحمول والأظعان:** يعتبر مشهد الحمول والأظعان الراحلة عرفًا فنيًّا شبه مطرد في نسيب القصيدة العربية الجاهلية والقديمة عمومًا، وهو مشهد يستمد دلالته الانفعالية من حال الشوق والحزن التي يستدعيها [1]. ولفظتا الحمول والظعون مترادفتان في الأصل، لكن دلالتيهما في بيتي[2] ابن كلثوم ولبيد مختلفتان، فالأول يقصد بالحمول الإبل، والثاني يقصد بالظعن النساء المحمولات في الهوادج، وهو ما يفيد أن اللفظتين تدلان على معاني متعددة ومتقاربة تنتمي إلى حقل دلالي موسع.

---

(١) كما يتبين من قول عمرو بن كلثوم: تذكرت الصبا واشتقت لما... رأيت حمولها أصلًا حدينا. شرح القصائد العشر: ص ٣٨٨.

وانظر قول لبيد: شاقتك ظعن الحي حين تحملوا... فتكنسوا قطنا تصر خيامها. شرح القصائد العشر: ص ٢٥٢، وديوانه: ص ٣٠٠.

(٢) انظر الهامش السابق.

وقد ذكر الشيخ أن لفظة الحمول ترد في الشعر بمعنى القوم المتحملين أو الأحمال أو الإبل التي تحمل(١)، وذكر أن لفظة الظعينة تقال للهودج وللمرأة(٢)، ويبدو أن هذه الدلالة الموسعة نشأت من طبيعة مشهد الرحيل الجماعي الذي يصبح فيه شخصا الحبيبة وبعيرها ضائعين وسط الهوادج والإبل الراحلة. ويبنى هذا المشهد فنيًّا على تصوير لحظة الفراق من خلال تتبع الشاعر الحزين لحركة الحمول واقفًا أو سائرًا خلفها متخفيًا من موقع يراقبها منه وهي تتباعد، فتتداخل بشخوصها كلما ازدادت بعدًا، ولتداخل شخوص النساء والهوادج والإبل لا يصف الشاعر بعد بدء الرحيل إلا ما تسمح العين برؤيته وهو يتناقص ويصغر إلى أن يختفي، ولا يكون للمبصَر المفرد مكان في مشهد التحمل لغيابه داخل المشهد الجماعي وإن كان أحد مكوناته.

ولا يكون لهذا المشهد صورة واضحة في العين، فالشعراء (تشبه حمولة القوم بالسفين وبالشجر، وأكثر ما يشبهونها بالنخيل، وقد شبهها امرؤ القيس بالدوم...)(٣). والملاحظ أن الشيخ لا يبدو في صورة السقط الأخيرة(٤) التي أخرجها بعد توبته مخلصة من بعض ما صار يكرهه من المعاني الشعرية مهتمًّا بتصوير مشاهد التحمل، فالسقطيات القليلة التي تضمنت هذا النوع من التصوير قد وقفت عند معان محدودة صور فيها لوعة لحظة الفراق التي يكتوي بنارها قلب الشاعر العاشق:

لـعـمـري لـقـد وكـل الـظـاعـنـون

بـقـلـبـي نجـمًـا بـطـيء الـغـروب(٥)

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠١.

(٢) انظر رسالة المائكة: ص ٧٠، حيث قوله: (كما يقال للإناء كأس وللخمر كأس، وظعينة للهودج وظعينة للمرأة).

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٧٩.

(٤) نحترس بهذا التخصيص من احتمال اهتمامه بوصف الحمول في الصورة الأصلية للسقط. انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥)س. ز / شروح: ص ٦٥١.

وقلب الحبيبة نفسها:

أسالت أتي الدمع فوق أسيل

ومالت لظل بالعراق ظليل[1]

أو صور فيها حركة الابل وهي تسير بطيئة وكأنها تتثاقل ليطول استمتاعها بحمل الحبيبة الحسناء:

أجارتنا أن صاب دارة قومنا

ربيع فأضحى من منازلنا السنط

إذا حملتك العيس أودى بأيدها

جلالك حتى ما تكاد به تخطو

خدت بسواك الناقلاتك في الضحى

بمشي سواك لا تجد ولا تمطو

إذا ما عصت حكم العصا فأعادها

لها ضارب كانت إجابتها النحط

أمن أرب في حمل خدرك دائمًا

تثاقل حتى لا يلم به حط[2]

لكن هذه الإشارات رغم قلتها تكشف عن خبرة الشيخ بدقائق بناء مشهد الحمول، فالحبيبة تمتطي العيس كلها لا بعيرًا واحدًا يميزه الشاعر المودع في لحظة الابصار، لأن كل الهوادج التي يبصرها تصبح مأهولة بها.

●● **رحلة الشقاء**: والمقصود بها رحلة الشاعر نفسه في الصحراء، وتبدو عناية الشيخ بها من حيث الكم واضحة، وهي عناية لم يحظ بها وصفه للأظعان والأطلال. وإذا كان الشعراء المتأخرون قد جعلوا الغزل ووصف النساء سبيلًا إلى

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٤٠.

(٢)نفسه: ص ١٦٢٢ – ١٦٢٧.

تزيين النظم[1]، فإن ما كانوا يدعون أنهم يعانونه (من حث الركائب وقطع المفاوز ومراس الشقاء)[2] وهم أهل مقام وخفض، كان سبيلهم إلى اجتلاب أخلاف الفكر وشحذ القريحة وإظهار البراعة في الوصف. ولعل ما حبب شعر الوزير المغربي إلى الشيخ أنه برع في هذه الأوصاف وأجاد حتى بدا (مشبهو الناقة بالفدن والصحصح برداء الردن)[3] بالقياس إليه مقصرين، لأن المتحضر إذا سمع وصفه للبيد والعيس حن إلى الرحيل وشظف العيش. وقد صرح الشيخ بأنه كان يجد متعة وراحة في وصف البيد وسرى الليل ووخد النوق:

مـن يـخـبـر الـلـيـل إذا جـنـت حـنـادسـه
والــرمــل عــنــي لمــا طــل أو جـيـدا
أنـــي أراح لأصـــوات الـحـــداة بـه
ولــلــركــائــب يـخـبـطـن الجـلامـيـدا
كـــأنـــهـــن غـــــروب مــلــؤهــا تــعــبٌ
فــهــن يمـتـحـن بـــالأرســـان تـقـويـدا[4]

ويدل على أنه كان يرتاح حقيقة إلى وصف الركائب، أنه ظل حتى بعد تنكره للشعر وتوبته منه يصف الناقة في رسائله النثرية[5]، ويشبهها بما تعود الشعراء تشبيهها به في قصائدهم، حتى بدا بعضها كأنه نثر[6] لهذه القصائد. ويمكن أن نرد مختلف الصور التي يبني منها الشاعر مشاهد رحلته إلى ركنين اثنين لم يكن له عنهما غنى: الراحلة والفضاء.

---

(١) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.
(٢) نفسه: ٣٩/١.
(٣) رسائله / عطية: ص ٤٢.
(٤)س. ز / شروح: ص ١١٠٠ – ١١٠٢.
(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٣١، ورسائله / عطية: ص ١٩١ – ١٩٢.
(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٣٤، حيث إشارة بنت الشاطئ في الهامش إلى ما اعتبرته نثرا للقصائد.

■ الــــراحلــة: والمقصود بها المطية التي يمتطيها الشاعر في رحلته[1] الشعرية عبر الصحراء. ويتبين من الرجوع إلى المعلقات والمفضليات والأصمعيات وقصائد الجمهرة، وإلى دواوين أعلام الشعر الجاهلي والإسلامي القديم كلبيد وطرفة والنابغة وزهير، والحطيئة وكعب وذي الرمة والراعي والفرزدق وجرير... أن الشعراء تعارفوا فنيا على أن تكون هذه الرحلة سفر يأس أو أمل يواجه أثناءه الشاعر وحيدًا مهالك البيد على ناقة صريحة الأنوثة يبالغ في تضخيم صورتها وتقريبها من المتلقي من خلال الوصف التشريحي[2] التشبيهي أو القصصي[3] الاستعاري الميتامورفوزي، حتى تصبحَ أنوثتها حاجزًا يحول دون حلول البعير الذكر محلها، وتنقلَ المتلقي إلى جو الرحلة ليشارك الشاعر في الإحساس بإيقاع حركاتها، وتنوع سيرها بين الوخد والقبض والشد والإرسال والنجاء والزمام والهباب والقلق والوضع.... وقد أدت عناية الشعراء كل بناقته إلى أن أصبحت بعض أينقهم معروفة لدى العلماء والنقاد بأسمائها كصيدح ناقة ذي الرمة. وقد ظلت الناقة حاضرة في قصائد المحدثين المتبادين سواء بصورتها الصريحة، أو بصور مجازية مستطرفة كصورة الناقة القصيدة التي جعل الشاعر المتبادي الشعر لحمها ودمها وهو يمتطيها إلى الممدوح:

إليك ابن يحيى بن الوليد تجاوزت

بي البيد عيس لحمها والدم الشعر[4]

وعد الشيخ وصف الناقة كالنسيب والمديح من الأغراض التي تشهد للشعراء بالبراعة في الصناعة، وكما أسف في رسالة الغفران[5] لموت حبيب الذي لم تغنه جودة

---

(١) انظر تفصيل الكلام على أساليب الرحلة في الشعر العربي في كتاب وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية.

(٢) نقصد الطريقة التي وصف بها طرفة ناقته في معلقته.

(٣) المقصود به الطريقة التي وصف بها لبيد ناقته في معلقته.

(٤) ديوان أبي الطيب: ٢/٢٢٧.

(٥) انظر: ص ٤٨٣ - ٤٨٤.

المدح ولا النسيب، أسف أيضًا لمصرع الأعشى ميمون، فكم (أعمل من مطية أمون)[1]، وافتخر في بعض أبيات السقط بأنه خبير بامتطاء الناقة في الشعر ووصفها خبرة غيره من الشعراء بذلك:

أنــا مــن أقــام الحــرف وهــي كأنـهـا
نــونٌ بــدارك والمعـالـم أسـطـرُ[2]

وقد وصف الرحلة على الطريقة المشهورة فجعلها ناقة أنثى فاردة لا تشاركها في المشهد الموصوف مطية أخرى، تخترق المفازات فيتلاشى جسمها فيها مكتسية ثوب الظلام المخيف ليلًا، ومدرعة بسراب الهواجر القاتل نهارًا:

ومـطـلـيـة قــار الـظـلام ومــا بــدا
بـهـا جــرب إلا مــواقــع أنـسـع
إذا مــا نـعـام الجــوِّ زفَّ حسبـتـهـا
مــن الــدو خـيـطـان الـنـعـام المـفـزع
ومــا ذنـب الـسـرحـان أبـغـض عندهـا
عـلـى الأيـن مـن هــادي الـهـزبـر المـردع
عجبت لـهـا تشكـو الـصـدى في رحـالـهـا
وفــي كـل رحـل فـوقـهـا صــوت ضفـدع
إذا سمـر الـحـربـاء فـي الـعـود نفسـه
عــلــى فـلـكـي بــالــسـراب مــدرع
تــرى آلــهــا فــي عــين كـل مـقـابـل
ولــو فـي عـيـون الـنـازيـات بـأكـرع[3]

---

(١) انظر: ص ١٧٢.
(٢)س. ز / شروح: ص ١١١٧.
(٣)نفسه: ص ١٥٢٩ - ١٥٣٤.

وصرح بأن هذه الناقة هي وسيلته إلى جوب السباسب المشتعلة فرارًا من عذاب العشق ومذلته:

وهـجـيـرة كـالـهـجـر مـــوج سرابـهـا
كـالـبـحـر لـيـس لمائـهـا مـــن طـحـلـبِ
أوفــــى بـهـا الـحـربـاء عـــودي منبر
لـلـظـهـر إلا أنـــــه لـــــم يـخـطـب
فـكـأنـــه رام الـــكــلام ومـسَّــه
عـــي فـأسـعـده لـســان الجـنـدب
كـلـفـتـهـا جـدلـيـــة رمـلـيـة
نـضـبت ولـم تـلـحـق بـأهـل الـتـنـضـب[1]

لكن التزامه بهذه الطريقة في الوصف ظل محصورًا في سقطيات معدودة، فقد اختار في سقطية أخرى أن يتحول إلى وصف البعير الذكر الفارد رغم أن إشارته إلى الناقة الشملة كانت تنبئ بأنه سيتخلص إلى وصفها جريًا على عادة الشعراء في تخصيصها بالوصف:

تـعـالـى الـلـه هـل يمـسـي وسـادي
يمـــينٌ لـلـشـمـلَّـة أو شـمـال
وهـــل أرمـــي بمـتـلـفـة نجـيـبًـا
مـتـى يـنـهـض فـلـيـس بـه انـتـقـال
كـــأن عـلـيـه قـيـــدًا أوعـــقـالا
ولا قـــيـــدٌ هـــنـــاك ولا عـقـال
تـصـاهـل حـولـه الحــدأ الـغـوادي
كـمـا يـتـصـاهـل الخـيـل الــرعـال[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١٣٢ – ١١٣٥.
(٢)نفسه: ص ١٦٦٦ – ١٦٦٧.

وإحلال البعير الذكر محل الناقة الأنثى مخالفة صريحة لهذه العادة الفنية، فالعرف في القصائد القديمة أن الشاعر يمتطي الناقة وأن المرأة هي التي تمتطي البعير[1]. ولعل سند الشيخ في هذه المخالفة أشعار سلك أصحابها فيها مسلك اليشكري في امتطائه البعير وجعله حبيبته تمتطي الناقة [2]، وفي إشارة ابن قتيبة إلى شكوى الشاعر من إنضاء الراحلة والبعير[3] ما يفيد أن بعض الشعراء كانوا يجعلون المطية بعيرًا ذكرًا، وقد صرح أبو الطيب في بعض أشعاره بأنه كان يرحل على بعير[4].

ومن المظاهر الأخرى التي خالف بها الشيخُ المشهورَ أنه تخلى في السقطيات التي عاد فيها إلى ركوب المطية الأنثى عن الصورة الفردية للناقة ليجعلها صورة ناقتين:

أرزمـــت نـاقـتـاي شـوقًـا فـظـن الـر

ر كـب أنــي ســرى بــي المــرزمـــان[5]

وأحل محلها في بعضها الآخر صورة النوق المتعددة التي لا تنفرد من بينها واحدة بعينها بأنها مطية الشاعر، لأن كل واحدة منها تحتمل أن تكون ناقته:

أعـــن وخــــد الــقـــلاص كـشـفـت حـــالا

ومــــن عـــنــد الــظـــلام طـلـبـت مـــالا

ودرًّا خـلـت أنجـمـه عـلـيـه

فــهـــلا خــلـــتــهـــن بــــه ذبـــالا

وفـــي ذوب الــلـجـين طـمـعـت لمـا

رأيـــت ســرابــهـــا يـغـشـى الــرمـــالا

رمــــاك الـــلــه مـــن نــــوق بــــروق

مـــن الــســنـــوات تـثـكـلـك الإفـــالا

---

(١) انظر قول امرئ القيس على لسان صاحبته:.......... عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل، معلقته: ج. أشعار العرب: ١/١٣٣.

(٢) قوله: وأحبها وتحبني... ويحب ناقتها بعيري. الشعر والشعراء: ١/٤٠٤.

(٣) نفسه: ١/٧٥.

(٤) قوله: أوانا في بيوت البدو رحلي... وأونة على قتد البعير. ديوانه: ٢/٢٤٦.

(٥)س. ز / شروح: ص ٤٦٦.

فـقـد أكـثـرت رحـلـتـنـا وكـانـت

صـغـار الـشـهـب أسـرعـهـا انـتـقـالا

تـذكـرك الـثـويـة مـن ثـدي

ضـلال مـا أردت بـه ضـلالا

ولـو أن المـطـي لـهـا عـقـول

وجـدك لـم نـشـد بـهـا عـقـالا

مـواصـلـة بـهـا رحـلـي كـأنـي

عـن الـدنـيـا أريـد بـهـا انـفـصـالا[1]

وحديثه عن النوق المسرعة مجتمعة براكبيها يعني أنه يصف رحلة جماعية ليس الشاعر فيها إلا واحدًا من ركب المسافرين، والعرف الفني لدى القدماء أن رحلة الشاعر في الصحراء تكون فردية لا يشاركه فيها مسافر آخر، خلافًا لمشهد الوقوف على الأطلال الذي يغلب فيه استيقاف[2] الشاعر رفيقيه أو أصحابه. لكننا نعثر في القصائد القديمة على ما ينبئ بأن بعض الشعراء كان يجعل الرحلة تنقلًا جماعيًّا تشارك فيه ناقته ركائب القوم في تحدي رمال الصحراء وسرابها، كما نجد في قول عبدة بن الطبيب:

فـعـدِّ عـنـهـا ولا تـشـغـلـك عـن عـمـل

إن الـصـبـابـة بـعـد الـشـيـب تـضـلـيـل

بـجـسـرة كـعـلاة الـقـين دوسـرة

فـيـهـا عـلـى الأيـن إرقـال وتـبـغـيـل

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٥ - ٤١. وانظر قوله مشيرا إلى جماعة الراحلين في (ص ٨٩٠): إذا ما أنخنا حرة فوق حرة ...

(٢) انظر قول امرئ القيس: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل. وقوله: وقوفًا بها صحبي علي مطيهم. ديوانه: ص ٩٨.

إذا تجاهد سير القوم في شرك

كأنه شطب بالسرو مرمول

تهدي الركاب سلوف غير غافلة

إذا توقدت الحزان والميل[1]

ولعل ما يؤكد قصد بعض الشعراء القدامى إلى إبراز المظهر الجماعي لهذه الرحلة، أن الحادي الذي يظهر في رحلة الأظعان قد يظهر أيضًا في الرحلة عبر الصحراء التي جرى العرف على أن يكون الشاعر فيها متفردًا. ويبدو أن الشيخ في سقطياته غلب الرحلة الجماعية على الفردية رغم عدم شهرتها في الشعر بالقياس إلى هذه الأخيرة، ونبه على هذا التغليب بحديثه عن الراحلين بضمير الجمع كقوله:

إذا ما أنخنا حرةً فوق حرةٍ

بكى رحمة الوجناء منها وجينها[2]

أو بإشارته الصريحة إلى من يصاحبونه في رحلته كقوله:

فليت سنيرًا بان منه لصحبتي

بروقي غزال مثل روق غزال[3]

وقوله:

إذا قال صحبي لاح مقدار مخيطٍ

من البرق فرى معوزًا جنب موجع[4]

وقد نجم عن هذا الميل إلى مشاهد الرحيل الجماعي أن ناقته الأنثى لا تغيب وسط النوق المتعددة فحسب، ولكنها تصبح وسط ركائب ومطايا أخرى كل ما يعرفه المتلقي عنها عند التخصيص أنها إبل أو عيس يحتمل أن تكون بعرانًا كلها أو نوقًا إناثًا:

---

(١) المفضليات: ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٢)س. ز / شروح: ص ٨٩٠.

(٣)نفسه: ص ١١٩٢.

(٤)نفسه: ص ١٥١٣.

إلام وفـــيــم تــنـقـلـنـا ركـــاب

وتـــأمـــل أن يــكـــون لـــنـــا أوان

فـنـجـزيــهـا عـلـى الحـسـنـى وأهــل

لمـــا ظــنــت خــلائــقـــك الحـســـان

وكـــانـــت كـــالــنـخـيــل فـظــل كـل

ومـشـبـهـه مـــن الــضــمـــر الإهـــان

وقـــد دقـــت هـــواديـــهــن حـتـى

كـــأن رقـــابـــهــن الخـــيـــزران

تـــســتـرجـع عـنـك وهـــي أعـــز إبـــلٍ

إذا إبـــلٌ أضـــر بـــهـــا امـــتـــهـــان[1]

وقد يصرح بأنها مزيج من هذه وتلك:

طــربــن لــضــوء الــبـــارق المـتـعـالـي

بـــبـــغـــداد وهـــنًـــا مـــا لـــهــن ومـــالـي

تمــنــت قـويـقًـا والـــصـــراة حـيـالـهـا

تـــرابٍ لـــهـــا مـــن أيـــنـــقٍ وجـــمـــال[2]

والتفسير المقبول الذي نجده لميله عن الصورة المشهورة في وصف الرحلة إلى ما سواها تحرجه من عاهته، فالأعمى مستطيع بغيره كما قال هو نفسه[3]، والرحلة في الصحراء لا يمكن أن تتأتى له إلا إذا وجد من يعين عليها، ولعله أحس رغم أن الشعر لديه فن يحسن فيه الادعاء والمبالغة بأن زعمه الرحلة متفردًا في صحراء لايبصر معالمها سيكون كذبًا مستهجنًا إذا أكثر منه فتنكبه.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٧٩ - ١٨٤ .

(٢)نفسه: ص ١١٦٢ - ١١٦٥.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٣، حيث قوله: (وأنا مستطيع بغيري، فإن غاب الكاتب فلا إملاء).

وقد كان من نتيجة انصرافه عن ذكر الناقة الفاردة الى الابل أنه ابتعد ملزمًا عن طريقة لبيد التي توصف فيها هذه المطية من خلال تشبيهها بالبقرة المسبوعة والثور الوحشي والأحقب والظليم [1] تشبيها ينقل الأوصاف إليها، وسلك طريقة الوصف المباشر الذي ينعت فيه الشعراء مطاياهم بنعوت صريحة لا يستعينون فيها بصور ما تشبه به من حيوانات الصحراء، إلا أنه كان يسلك في هذا الوصف طريقة المحدثين في المبالغة وإظهار الحذق بالصناعة، ولذلك نجده يستحسن وصف أبي تمام لسير ناقته بالتعجرف[2]، لأن ذلك في رأيه (يصح على مذاهب الشعراء والمبالغة في الأوصاف)[3].

ويبالغ مثله في تصويرها ويتلاعب بالدلالات المعجمية المتعددة للفظة الواحدة ناسبًا إلى النوق معرفةً بالمعجم لا يمكن أن تبنى الصورة بدونها، فحد السيف يدعى غرارًا والنوم القليل غرار أيضًا، ولتشوق الابل الراحلة ليلها ونهارها إلى لحظة راحة قصيرة تغمض فيها أجفانها، صارت تتمنى أن تعقر بغرار السيف حبًّا في لفظة الغرار الدالة على النوم:

على عشر كالنخل أبدى لغامها
جنى عشر مثل السبيخ الموضعِ
تود غرار السيف من حبها اسمه
وما هي في النوم الغرار بطمع[4]

وتظهر عنايته بالمبالغات في وصفها والبحث عن الأوصاف المستطرفة، في كون جل الأوصاف التي أتى بها تبتعد عن التشبيهات الحسية التي نجدها في وصف الجاهليين لنوقهم، وتميل إلى التصويرالتخييلي الذي تكون فيه براعة الوصف هي

---

(١) شبه المطية بالنعام للتجنيس في إشارته المقتضبة: إذا ما نعام الجو زف حسبتها... من الو خيطان النعام المفزع. س. ز / شروح: ص ١٥٢٩.

(٢) في قوله: أو ما تراها ما تراها هِزَّةً... تشأى العيون تعجرفًا وذميلا. ديوانه: ٦٩/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(٤)س. ز / شروح: ص ١٥٠٧ ،١٥٠٩.

المقصودة لا التعريف بالموصوف. ويمكن إجمال مختلف الصور التي رسمها للرواحل في: تشخيص الانفعال، والهزال، والسرعة وتحدي الموت.

+ **الانفعالات:** لعل الغاية الأصلية من تصوير الشاعر انفعالات المطايا وما يعتريها من أحوال في مهالك البيد، كانت الكشف عن انفعالاته هو نفسه، وما أصبح يغري الشاعر المحدث هو التصوير الفني نفسه لا الغاية منه. ويعد حنين الإبل إلى أوطانها أهم انفعال عني الشعراء القدامى بتصويره، وقد صور الشيخ هذا الانفعال في سقطياته تصويرًا متنوعًا يدل على عناية خاصة به يفسرها تباديه وتشبهه بالقدماء، إلا أنه كان يصدر في الحين نفسه عن ثقافته الشعرية المحدثة فيبني صورة الحنين على مبالغات فنية طريفة، تهم فيها الإبل كلما أومض البرق بأن تطير- لولا عقالها - إلى أوطانها شوقًا إليها، وتفر إليها كما فرت السعلاة من عمرو، ويبرحها الشوق فتحلم بها في نومها، ويستخف شوارفها فتفقد حلمها وتبكي كفصيل حرم من الرضاع:

إذا لاح إيماض سترت وجوهها
كأني عمرو والمطي سعالي
وكم هم نضو أن يطير مع الصبا
إلى الشام لولا حبسه بعقال
لقد زارني طيف الخيال فهاجني
فهل زار هذي الإبل طيف خيال
لعل كراها قد أراها جذابها
ذوائب طلح بالعقيق وضال
حلمنا بأسنان الكهول وهذه
شوارف تزهاها حلوم إفال
ترى العود منها باكيًا فكأنه
فصيل حماه الخلف رب عيال[1]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١٦٧ - ١١٧٨.

وقد يذهب الحنين بعقلها فيصبح سلوكها جنونًا صريحًا:

تعاطت نهى حتى إذا ما تعرضت

لها هضبات الشام جنَّ جنونها[1]

ولإحساس الشاعر بما تجنه صدورها يصبح حنينها وترجيعها في مسمعه مزامير تتلى فتنسيه الصبر، وقصائد في التشوق تنشد بل ألحانًا متجاوبة تعزفها العيس وترقص عليها أعناقها:

تلون زبورًا في الحنين منزلا

عليهن فيه الصبر غير حلال

وأنشدن من شعر المطايا قصيدةً

وأودعنها في الشوق كل مقال

أمن قيل عود رازم أم رواية

أتتهن عن عم لهن وخال

كأن المثاني والمثالث بالضحى

تجاوب في غيد رفعن طوال[2]

وإذا كان هذا الحنين قد أعدى الشاعر وصحبه فلا عجب في أن يعدي سياطهم وأن يعدي أجنتها في أحشائها:

فقد حنَّ سوطي في يدي من غرامها

وحن اشتياقًا في حشاها جنينها[3]

والمفارقة التي يستغربها الشاعر أن تشوقها إلى أوطانها ليس حنينًا إلى عذب المياه وزكي الكلأ، فنعيم الخصب في أراضي الغربة قد يكون أشهى من أشواك

---

(1)س. ز / شروح: ص ٨٩٤.

(2)نفسه: ص ١١٨٥ ١١٨٨.

(3)نفسه: ص ٨٩٣.

الأرطى والمياه الآجنة التي تحن إليها في ديارها المجدبة، لكن مياه الأوطان تظل أنجع مشربًا ولو كانت مياه نعيم للغربة صهباء جريالًا:

فـأبـك هــذا أخـضـر الجـال مـعـرضًـا
وأزرق فــاشــرب وارع نــاعــم بـالِ

سـتـنـسـى مـيـاهـا بـالـفـلاة نمـيـرة
كـنـسـيـانـهـا وردًا بـعــين أثـــال

وإن نهـلـت عـمـا أجـن صـدورهـا
فـقـد ألـهـبـت وجـدًا نـفـوس رجـال

ولـو وضـعـت فـي دجـلـة الـهـام لـم تفق
مـن الجـرع إلا والـقـلـوب خـوال

تـذكـرن مـرًّا بـالمـنـاظـر آجـنًـا
عـلـيـه مـن الأرطـى فـروع هـدال

وأعـجـبـهـا خـرق الـعـضـاه أنـوفـهـا
بمـثـل إبـار حـددت ونـصـال[1]

++ الــهــزال: وبين تباريح الحنين ومماطلة السغب والجوع، يصبح الهزال الحال التي تلازمها الإبل طيلة رحلتها المميتة، وهزال الجسم خصيصية فنية تتميز بها ناقة النسيب من ناقة القرى التي تكون في مقاطع المدح أو الفخر بالجود مكتنزة مقذوفة بالنحض ضرورة، لأن إكرام الضيف لا يكون بالرذايا ولكن بالمطافيل السمان التي تعد أنفس ما يملكه المضيف[2]. ورواحل الشيخ لا تختلف في هزالها عن أخواتها في مناسب القدماء، لكن الصور التي يختارها لتشخيص هذا الهزال مستمدة من

---

(١)س. ز / شرروح: ص ١١٧٩ - ١١٨٤.

(٢) انظر قول لبيد: تأوي إلى الأطناب كل رذية... مثل البلية قالص أهدامها. ديوانه: ص ٣١٩، وشرح القصائد العشر: ص ٣٠٨.

طرائق المتبادين المحدثين، فعيونها المتلألئة قد تغور، لا من تعب السير ولكن خوفًا من أن يرتوي الركب العطشى من مائها:

وبلـمـا رأتـنـا نـذكـر المـاء بـيـنـنـا

ولا مـاء غـارت مـن حـذار عـيـونـهـا

كـأنـهـا تـوقـت وردنـا ثـمـد عـيـنـهـا

فـضـم إلـيـه نـاظـريـهـا جـبـيـنـهـا[1]

ولا يدل على هزالها فحسب أنها صارت من الضمر تشبه عذق التمر بعد أن كانت تبدو كالنخلة نفسها في عظمها، ولكن يدل عليها أيضًا أن أعناقها دقت وذهب لحمها حتى لطفت فأصبحت لا تستر الماء المشروب الذي يمر منها:

وكـانـت كـالـنـخـيـل فـظـل كـل

ومـشـبـهـه مـن الـضـمـر الإهـانُ

وقـد دقـت هـواديـهـن حـتـى

كـأن رقـابـهـن الـخـيـزران

إذا شـربـت رأيـت المـاء فـيـهـا

أزيـرق لـيـس يـسـتـره الجـران[2]

وليس إلا الهلاك مصير للرواحل التي ترعاها المتالف فتحيلها إهابًا وعظامًا تتحرك نحو الفناء، ولذا تظل سباع الطير تلاحقها وتصيح حولها مستعجلة استسلامها لحتمية الموت [3]. وعندما تحس الإبل الهزلى بأن حينها قد حان تنعب خائفة فتفرح الغربان للمخمصة الوشيكة:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٩٦.

(٢)نفسه: ص ١٨٠ - ١٨٣.

(٣) انظر قوله متحدثًا عن النجيب: تصاهل حوله الحدأ الغوادي... كما تتصاهل الخيل الرعال. س. ز / شروح: ص ١٦٦٧.

يكاد غراب غير الخطر لونه

ينادي غرابًا رام ريبتها قع[1]

ويعز على الشاعر أن تكون هذه نهايتها وألا يعود منها إلا بالرحل وهو الذي رحل بها نحو هلاكها:

أرنت بها من خشية الموت رنة

فدل عليها الناعبات رنينها

يعز علينا أن يظل ابن دأيةٍ

يفتش ما ضمت عليه شؤونها

رحلنا بها نبغي لها الخير مثلنا

فما أب إلا كورها ووضينها[2]

+++ **السرعة وتحدي الموت**: لتغرير الشاعر المتكرر بناقته لاتني عن تشكيه، وهو يعترف بأنه يقودها نحو المنايا في كل رحلة يرحلها، وهي تعلم ذلك لكنها لا تعصيه وكأنها أدركت أن قدرها أن تكون سبيل الراحلين عليها إلى النجاة من مهالك البيد، وأن يكون صبرها على العطش في الصحراء وتحديها للموت وسط رمالها المشتعلة وإفلاتها منه بصلابتها وسرعتها، هبة تكافأ بها على تعريض نفسها للهلاك انقاذ لبني البشر:

إلى كم تشكاني إلي ركائبي

وتكثر عتبي خفية وجهارا

أسير بها تحت المنايا وفوقها

فيسقط بي شخص الحمام عثارا

وكن إذا لاقينني ليردنني

رجعن كما شاء الصديق حرارا

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٣٦. والغراب الأول في البيت أعلى ورك البعير، والثاني الطائر المعروف.

(٢)نفسه: ص ٨٩١ – ٨٩٢.

فـلـلـه طـعـمـي مـا أمـر مـذاقـه

ولـلـه عـنـسـي مـا أقـل نـفـارا

وأسـود لـم يـعـرف لـه الإنـس والـدًا

كـسـانـي مـنـه حـلـة وخـمـارا

سـرت بـي فـيـه نـاجـات مـيـاهـهـا

تجـم إذا مـاء الـركـائـب غـارا

فـخـرقـن ثـوب الـلـيـل حـتـى كـأنـنـي

أطـرت بـهـا فـي جـانـبـيـه شـرارا[1]

وقد تبدو العلاقة بين صورتي الهزال المضني والسرعة المنجية من الهلاك مضطربة، لأن النتيجة المنطقية لهزالها المتلف هي الموت، إلا أن الأصل الفني الذي تعارف عليه جل الشعراء القدامى أن الناقة لا تزداد سرعة وقوة إلا بعد أن يكون الشاعر قد هيأها في مشهد التعب والتحسر لأن تلقى منيتها في الإعياء، وكأن هذه المفارقة كانت وحدها القادرة على إقناع المتلقي بأن سرعتها وصلابتها لا تقهرهما الصحراء[2]، ولا تستحق المطية أن تكون راحلة نسيب إذا لم يوفر لها الشاعر فنيًّا هذه الصلابة التي تجعل سرعتها رقصًا متلاحقًا، ونجاء لا يشله سراب المفاوز ولا رماله.

ولا تختلف راحلة الشيخ وسرعتها عن ناجيات لبيد وطرفة وكعب وعبدة وعلقمة وغيرهم... فسيرها تتشخص فيه كل أنواع الحركة السريعة، وقد تحل فيه محل قوة الأخفاف والمناسم التي تدك الصخر وتطحنه فيتطاير حصى، الخفةُ والرشاقة التي تبدو بهما المطايا كأنها تطير غير ملامسة الأرض:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦١٩ – ٦٢٣.

(٢) انظر قول لبيد: وإذا تعالى لحمها وتحسرت... وتقطعت بعد الكلال خدامها

فلها هباب في الزمام كأنها... صهباء راح مع الجنوب جهامها، شرح القصائد العشر: ص ٢٦٠، وبيوانه: ص ٣٠٤.

إذا قيدت في منزل بتنوفة

حسبت مناخًا أوطنته مثارا

تظن غطيط النوم نهمة زاجر

فتقطع قيدًا أو تبت هجارا

وليست تحس الأرض منها بوطأة

فتذعر سربًا أو تروع صوارا[1]

وتظل السرعة سمة ملازمة للركائب في كل مناسبة ولا تفارقها إلا عندما تعود من عند الممدوح مثقلة بالعطايا والهبات، فيبطء سيرها حينذاك:

سترجع عنك وهي أعز إبل

إذا إبل أضر بها امتهانُ

لها فرحًا فويق الأرض أرضٌ

ومن تحت اللجين لها لجان[2]

وهو بطء محمود لأن الغاية من سرعة المطايا قد أدركت. ولعل السقطية الوحيدة التي بدا فيها الشيخ غير راض على سير ناقته عينيته التي استغاث فيها بالاسفراييني ليخلص سفينته من العشارين، فقد تباطأت فيها على غير عادتها مطيته تباطؤا نفد له صبره فاستحثها غاضبًا:

يا ناق جدي فقد أفنت أناتك بي

صبري وعمري وأحلاسي وأنساعي

إذا رأيت سواد الليل فانصلتي

وإن رأيت بياض الصبح فانصاعي

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٢٩ – ٦٣٢.

(٢)نفسه: ص ١٨٤. واللجان: البطء في السير.

ولا يـهـولـنـك سـيـف لـلـصـبـاح بـدا

فـــإنـــه لـــلـــهـــوادي غـــيـــر قـطـاع

إلـــى الـرئـيـس الـــذي إسـفـار طـلـعـتـه

فـي حـنـدس الـخـطـب سـاعٍ بـالـهـدى شـاعـي[1]

والمعاني التي يشتكي فيها الشعراء من مطاياهم ويعلنون غضبهم عليها قليلة، ولم تخل منها بعض سقطيات الشيخ، فكما اشتكت ركائبه من كثرة ما يكلفها من رحيل[2] اشتكى هو أيضًا من كثرة ما تحمله من أسفار لا تنقطع، ودعا عليها متذمرًا بأن يسلط الله عليها سنِين قحط وجدب تفقدها صغارها:

رمـــــاك الـــلـــه مـــن نـــــوقٍ بـــروق

مـــن الـــســنــوات تـثـكـلـك الإفـــالا

فـقـد أكــثــرت رحــلــتــنــا وكــانــت

صـغـار الـشـهـب أسـرعـهـا انـتـقـالا[3]

وتمنى لو أن القلوص التي عادت به مكرها من بغداد إلى المعرة نحرت وطبخ لحمها قبل أن ترحل به فلم يغادر العراق:

ولــيــت قــلاصًــا مــلـعـراق خـلـعـنـنـي

جـعـلـن ولــم يـفـعـلـن ذاك مــن الـخـلـع[4]

وتعد السفينة السابحة فوق الماء من الصور المشهورة التي رسمها الشعراء للناقة [5] وهي تجوب كثبان الرمال أو تمخر عباب السراب [6]، والطريف أن مشهد

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٤٢.

(٢) انظر قوله السابق: إلى كم تشكاني إليَّ ركائبي... نفسه: ص ٦١٩، وما تقدم في الصفحة السابقة.

(٣)نفسه: ص ٣٣ - ٣٧.

(٤)نفسه: ص ١٣٦٥.

(٥) انظر قول طرفة: عدولية أو من سفين ابن يامن... يجور بها الملاح طورًا ويهتدي. ديوانه: ص ٦.

(٦) انظر قول مهيار: كأن السياط يقتلعن إذا هوت... سفائن منها والسراب بحار.ديوانه: ١/٣٨٣.

النوق الراقصات تحت سراب الفلوات كان هو أيضًا من الصور التي استعارها الشعراء للسفينة وهي تجري على الماء عندما جعلوها مطية يرحلون عليها [1]. وقد جرى الشيخ مجراهم فجعل من السفينة التي حملته إلى العراق ناجية مطلية بالقار وما بها جرب، لا تخاف قحطًا ولا تسر لخصب:

على نجاة من الفرصاد أيدها
رب القدوم بأوصال وأضلاع

تطلى بقار ولم تجرب كأن طليت
بسائل من ذفارى العيس منباع

ولا تبالي بمحل إن ألم بها
ولا تهش لإخصاب وإمراع

سارت فزارت بنا الأنبار سالمة
تزجى وتدفع في موج ودفاع[2]

ويبدو أن التحول من وصف إحداهما إلى أختها لم يكن يتطلب في رأي الشيخ تنويعًا عميقًا في الأوصاف، فالناقة لديه سفينة تسبح في السراب والسفينة ناقة تخد على الماء: (وإلى الله الكريم أرغب في تسهيل الهجرة إلى فنائه السعيد على أمون مِقلات كأن عيناها بعض القِلات، مُجفرَة الأضلاع كأنها عُقاب مَلاع، أو أخرى طليت بالقار من غير داء ولم تَخْطُ وجه البيداء، لا تحفل بفقد مرعى ولا تعرف خِمسًا ولا رِبعًا، وكيف تفرَق من الأظماء وإنما تَخِدُ في الماء)[3]، ولذلك أصبحت الناقة في شعره سفينة تسبح في الآل:

---

(١) انظر قول مهيار: من الغادي تحط به وتعلو... نجائب من أزمتها الرياح
ترى صوت الشمال يشل منها... طرائد لا يكف لها جماح. ديوانه: ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

(٢)س. ز / شروح: ص ٧٤٣ – ٧٤٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٠ – ١٠١.

أأبــغــي لــهــا شــــزًا ولــــم أر مــثــلــهــا

سـفـائــر لــيــل أو ســفــائــن آل[1]

وقد دفع هذا التداخل بين صورتي السفينة والناقة بعض الشعراء المتبادين إلى بناء بعض أوصافهم على نوع من التلبيس الفني المقصود، يتردد أمامه المتلقي زمنًا قبل أن يخلص الى أن الشاعر يريد السفينة أو الناقة [2]. وقد سلك الشيخ هذا المسلك فجعل نفي الجرب عن السفينة المطلية بالقطران في قوله السابق[3] سبيلًا إلى التلبيس في حديثه عن مطية طليت بقار الظلام وما بها جرب [4].

ومن المطايا التي نابت عن الإبل في رحلة النسيب الخيل، والعرف الفني القديم أن الخيول تظهر في المقاطع الخاصة [5] بذكر الطرد وتقييد الأوابد، أو المناقضة الحماسية والفخر بالشجاعة والفروسية، لكننا نجد في الشعر القديم ما يفيد أن بعض الشعراء اختاروا في بعض مناسبهم أن تكون رحلتهم على الخيول عوض النوق، كما يتبين من قول سويد بن أبي كاهل اليشكري في عينيته المشهورة:

وفـــــــلاة واضــــــح أقــــرابــــهــــا

بــــالـــيــــات مــــثــــل مـــرفــــت الــــقــــزع

يــــســــبــــح الآل عـــــلـــــى أعـــــلامـــــهـــــا

وعــــلــــى الــــبــــيــــد إذا الــــيــــوم مــتــع

فــــركــــبــــنــــاهــــا عــــلــــى مــجــهــولــهــا

بــــصـــــلاب الأرض فــــيــــهــــن شــــجــــع

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١٧١.

(٢) لنظر قول مهيار: يحفزها من مثله سائق... يضل خريت الفلا وهو هاد. ديوانه: ١/٢٨٣ – ٢٨٤. الرسالة: ص ٣٠٨.

(٣) قوله: تطلى بقار ولم تجرب كأن طليت... بسائل من ذفاري العيس منباع. شروح: ص ٧٤٣، وما تقدم.

(٤) انظر قوله: ومطلية قار الظلام وما بدا... بها جرب إلا مواقع أنسع

عجبت لها تشكو الصدى في رحالها... وفي كل رحل فوقها صوت ضفدع. س. ز / شروح: ص ١٥٢٩ ١٥٣٢.

(٥) انظر معلقتي لبيد وعنترة.

كـالمغـالـي عـارفـات لـلسـرى

مـسـنـفـات لـم تـوشـم بـالـنـسـع

فـتـراهـا عـصـفًـا مـنـعـلـة

بـنـعـال الـقـين يـكـفـيـهـا الـوقـع

يـدرعـن الـلـيـل يـهـويـن بـنـا

كـهـوي الـكـدر صـبـحـن الـشـرع

فـتـنـاولـن غـشـاشًـا مـنـهـلاً

ثـم وجـهـن لأرض تـنـتـجـع[1]

وقد جعل الشيخ الخيل كبعض القدماء من مطايا الرحلة في تنائف النسيب كما هو جلي في قوله:

بـتـنـا فـريـق فـي سـروج ضـوامـر

مـنـا وآخـر فـي رحـال عـرامـسِ

سـلـب الـكـرى ألـبـاب مـن ذاق الـكـرى

مـنـا وطـار بـبـعـض لـب الـنـاعـس

فـالمـرء يـلـثـم سـيـفـه وقـرابـه

ويـظـنـه وجـنـات أغـيـد مـائـس

حـيـث الـشـمـال عـن الـعـنـان ضـعـيـفـة

والـسـوط يـسـقـط مـن يـمـين الـفـارس

لا تـحـسـبـي إبـلـي سـهـيـلاً طـالـعًـا

بـالـشـام فـالمـرئـي شـعـلـة قـابـس[2]

لكن الملاحظ أن ظهور الخيل في رحلة مناسبه ظل مقترنًا بوجود الإبل كما يكشف عن ذلك السينية السابقة، وكذا قوله:

---

(١) المفضليات: ص ١٩٣ – ١٩٤.

(٢)س. ز / شروح: ص ٤٠٣ – ٤٠٥.

ليت الجياد خرسن يوم جلاجل

ورزقن عقلًا في تنائف عاقلِ

نسري إذا هفت الجنوب لعلنا

نخفي حسيس جنائب ورواحل[1]

أو قوله:

سرى برق المعرة بعد وهنٍ

فبات برامة يصف الكلالا

شجا ركبًا وأفراسًا وإبلا

وزاد فكاد أن يشجو الرحالا

بها كانت جيادهم مهارًا

وهم مردًا وبزلهم فصالا[2]

ولعل حجته في الجمع بين ذوات الأخفاف والحوافر في رحلته أن سجاياها متشابهة:

أرى الحيوان مشتبه السجايا

كأن جميعه عدم العقولا

نسيت أبي كما نسيت ركابي

وتلك الخيل أعوج والجديلا[3]

إلا أن حرصه على أن تظل الإبل حاضرة حتى في الرحلات التي جعل المطية فيها سفينة أو خيلًا، يؤكد أنه كان يعدها ركنًا لا يستغنى عنه الشاعر المتبادي إذا ما جعل حقل الرحلة مكونًا من مكونات نسيبه. وفي جمع معاصره مهيار بين الجياد

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٢٩ – ٧٣١. والجنائب: الخيول، والرواحل: النوق.

(٢)نفسه: ص ٧٨ – ٧٩.

(٣)نفسه: ص ١٣٨٠. والركاب: الإبل، والأعوج فحل تنسب إليه الخيل، والجديل فحل تنسب إليه الإبل.

والعيس في رحلة النسيب[1] ما يدل على ثبات هذا الركن لدى المتبادين، ولا يخل بذلك اكتفاء الشيخ بجعل الفرس وحده مطية له في قوله:

وقد أغتدي والليل يبكي تأسفًا

على نفسه والنجم في الغرب مائل

بريح أعيرت حافرًا من زبرجد

لها التبر جسم واللجين خلاخل

كأن الصبا ألقت إلي عنانها

تخب بسرجي مرة وتناقل

وليلان حال بالكواكب جوزه

وآخر من حلي الكواكب عاطل

كأن دجاه الهجر والصبح موعد

بوصل وضوء الفجر حب مماطل

قطعت به بحرًا يعب عبابه

وليس له إلا التبلج ساحل[2]

فالرحلة في هذه اللامية جاءت في سياق الفخر لا النسيب، وليس للإبل مكان في معاني الفخر إلا أن تكون بدائن تنحر قرى وإكرامًا للضيوف والجار المجانب[3]، ومطايا النسيب المهزولة التي رعتها الفلوات وحسرتها الأسفار غير ذلك[4].

■ **الفضاء**: من الأوصاف التي وصف بها أبو تمام ناقة النسيب أنها بنت الفضاء[5]، وهو يعني - في رأي الشيخ - (أنها معاودة للسير في الفضاء من

---

(١) انظر قوله: من مرسل تسع الأرسان همته... جرح الفلاة به والليل مسبور

تمضي الجياد إلى إدراك حاجته... والعيس حتى يضج السرج والكور. ديوانه: ١٠٥/٢.

(٢)س. ز / شروح: ص ٥٣٨ - ٥٤٣.

(٣) انظر قول لبيد: فالضيف والجار الجنيب كأنما... نزلا تبالة مخصبًا أهضامها. شرح القصائد: ص ٣٠٧، وديوانه: ص ٣١٨.

(٤) انظر وصف الشيخ للإبل السمينة في سياق الفخر في درعيته / شروح: ص ١٨٠٧.

(٥) قوله: بنت الفضاء متى تخذ بك لا تدع... في الصدر منك على الفلاة غليلا. ديوانه / ش. التبريزي: ٦٨/٣.

الأرض...)[١]. والغالب في الشعر القديم على هذا الفضاء أن يكون صحراء شعرية تشخصها صور البيد والفلوات والمفازات والمهامه والتنائف والنجود والأغوار، وباقي أنماط المهالك[٢] التي تتحرك فيها رواحل النسيب، لكن حدوده الفنية تبدو أوسع من هذه الصحاري، فالرحلة كما وصفها ابن قتيبة[٣] سفر شعري يعاني فيه الشاعر من سرى الليل وحر الهجير، وهو ما يجعل لفضاء الرحلة في بعض المناسب بعدًا زمنيًّا فضلًا عن امتداده المكاني.

وقد بدا الشيخ في نسيبه ميالا إلى الاستثمار الفني لهذا التكامل بين البعدين الزماني والمكاني، وتجلى ذلك في حرصه المطرد على بناء مشاهد الرحلة على ثنائية دلالية يكون فيها الزمان مقابلا للمكان، من خلال جعله ظلمة الليل مقابلًا فنيًّا ثانيًّا للصحراء وسرابها كما يتبين من قوله:

أعــن وخــد الخــلاص كشفت حـالا ... ومــن عـنـد الـظـلام طلبت مـالا

ودرًّا خـلـت أنجـمـه عليه ... فهـلا خـلـتـهـن بـه ذبـالا

وقـلـت الـشـمـس بـالـبـيـداء تـبـر ... ومـثـلـك مـن تـخـيـل ثـم خـالا

وفـي ذوب الـلـجـين طـمـعـت لما ... رأيـت سـرابـهـا يـغـشـى الـرمـالا[٤]

ومن قوله جاعلًا الرحلة غرقًا في لجتي الظلام والبيد:

قـال صحبي فـي لجـتـين مـن الحـنـ ... ـدس والـبـيـد إذ بـدا الـفـرقـدان

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/٦٩.

(٢) انظر: *Le Desert Dans la Poésie Preislamique ; P: 191*

(٣) الشعر والشعراء: ١/٧٥.

(٤)س. ز / شروح: ٢٥ – ٣٢.

نـحـن غـرقــى فـكـيـف يـنـقـذنـا نجـ
ـمـان فــي حــومــة الــدجــى غــرقــان[1]

أو وصفه للرواحل بأنها سفائر ليل وسفائن آل[2]، وقد نجم عن اطراد هذه الثنائية في تصوير رحلة النسيب أن حركة الركائب أصبحت سيرًا معاودًا في فضاءين اثنين يتعاقبان: فضاء البيد وفضاء الظلام.

+ **فـضـــاء البيــد:** وهو الصورة الغالبة في رحلة النسيب والمشهورة في الأشعار كما ذكرت، وتبنى المشاهد المتلاحقة فيها على عناصر غالبًا ما تدق مكوناتها حتى تصبح حبات رمل أو قطرة من عرق متصبب... ومثل هذه الدقة في التصوير تقتضي أن تكون الرؤية قوية وغير معوقة، وشمس النهار شرط لتحققها مقدم على باقي الشروط، ولذا يمكن أن نعد وصف الشعراء لفضاء البيد ثمرة مباشرة لانحسار الظلام وانتشار ضوء النهار. وتبلغ أشعة الشمس عند سطوعها في الهواجر لمعانًا لا تحتمله العيون عند النظر إليها فتضيق عليها الأجفان حماية لها، والطريف في تصوير الشيخ لهذا اللمعان أنه يجعل عين الشمس هي التي تضيق حماية لنفسها من شدة ضوء الظهيرة:

ولــقــد أظـــل تـظـلـنـي وصـحـابـتـي
والـشـمـس مـثـل الأخـــزر المـتـشـاوس

فالأخزر (الذي ينظر بمؤخرعينه... والمتشاوس الذي يضيق أجفانه إذا نظر بعينيه)[3]، وقد جعل الخزر والتشاوس (للشمس على المجاز، وهما للناظر إليها)[4]. لكن الوجه الفني الثاني للشمس الذي يبدو أكثر فاعلية في تصوير فضاء البيد هو

---

(١)س. ز / شروح: ص: ٤٣١.
(٢) نفسه: ص ١١٧١.
(٣) شرح التبريزي / شروح: ص ٤٠٧. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.
(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٠٧.

حرارتها التي تلهب الصحراء في الهواجر وأيام القيظ فتشتعل الرمال نيرانًا محرقة ترغم الحرباء على أن يغرس ذنبه أو يلتصق بالعيدان فرارًا بجسمه من لهيبها، والجنادب على أن تقفز كلما لامست الأرض احتماء بالجو من جمرها، والوحوش على أن تتخلص من أظلافها المكتوية وتفر إلى المياه الزرقاء مبردة قوائمها، وليست نيران البيد التي كان الشيخ يكتوي بها في رحلة النسيب إلا بعضًا من النار التي اكتوى بها كل الشعراء الذين رحلوا في أشعارهم:

إذا سمر الحرباء في العود نفسه

على فلكي بالسراب مدرع

تراقب أظلاف الوحوش نواصلا

كأصداف بحر حول أزرق مترع[1]

وإذا كان مشهد السراب الذي انتشر لشدة الحر فأصبح بحرًا ممتدًا، يعد صورة فنية مثلى لقيظ الهواجر اشترك جل الشعراء في استثمارها، فإن من أطرف ما ابتكره الشيخ في تصوير القيظ صورة الحرباء الذي أرغمه لهيب الرمل على أن ينتصب على ذيله عازمًا على أن يخطب في الجمعة بلسان فصيح، فلما عي ناب عنه الجندب بصريره:

وهجيرة كالهجر موج سرابها

كالبحر ليس لمائها من طحلبِ

أوفى بها الحرباء عودي منبر

للظهر إلا أنه لم يخطب

فكأنه رام الكلام ومسَّه

عي فأسعده لسان الجندب

كلفتها جدلية رملية

نضبت ولم تلحق بأهل التنضب[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٣٢ – ١٥٣٨.

(٢)نفسه: ص ١١٣٢ – ١١٣٥.

لكن ما قد يلاحظه الدارس لرحلات أبي العلاء الشعرية، أنه ظل رغم البراعة التي أبداها كيفًا في تصوير قيظ الهواجر في فضاء البيد زاهدًا في تصوير هذا الفضاء المكاني الذي يقترن ظهوره بإشراق الشمس ويغيب بغيابها، فالسقطيات التي تعرض فيها للبيد المحترقة وسرابها معدودة، والمقاطع التي خصصها لتصوير ذلك قصيرة مقتضبة خلافًا لما هو شائع في أشعار القدماء، وهو ما يجعلنا نستنتج أن فضاء الرحلة الذي كان يستهويه وصفه هو فضاء الظلام، وقد صرح في بعض إشاراته إلى معاناة الرواحل بما يفيد أن حديثه عن رحلة النهار في البيد ليس إلا تمهيدًا لتصوير رحلة الليل في فضاء الظلام الدامس:

لــتــرح مــنــا ســمــهــا فـــإن وراءهـــا

عـجـز الــنــهــار وصـــدر لــيــل دامـــس[1]

++ فضـــاء الظــلام: وهو في رحلاته بديل فن من البيد التي ينير ضوء النهار أرجاءها، فيسمح للشاعر برؤيتها وتصويرها إلى أن تغرب الشمس ويزحف الليل، فتتحول عنها عينه إلى مرئيات معدودة لا يبصر منهما في الغالب إلا ذواتها المفردة، ولذا كان الشعراء القدامى يخرجون في الغالب عند وصف السرى الى تتبع المسموعات وتحسس الأجراس التي تصل إلى الأسماع دون أن تحيط العيون بمصدرها.

أماالشيخ فقد شخص في رحلة الظلام صورًا كان يبصرها بغريزته الفنية التخييلية وذاكرته الشعرية/العلمية، فالدلجة أصبحت حبرًا أسود تغمس فيه الركائب أخفافها لتخط سطور السرعة على قراطيس البيد، بينما اتخذت النجوم والكواكب مواقعها في خريطة الأفلاك متناثرة كنقط معجمة للحروف:

ولــيــلٍ كــذئــب الــفــجــر مــكــرًا وحــيــلــةً

أطـــل عــلـــى ســفــر بــحــلــة أدرع

(١)س. ز / شروح: ص ٤١١.

كـتـبـنـا وأعـربـنـا بـحـبـر مـن الـدجـى

سـطـور الـسـرى فـي ظـهـر بـيـداء بـلـقـع

يــلام سـهـيــل تـحـتـه مــن سـآمـة

ويـنـعـت فـيـه الـزبـرقـان بـأسـلـع

ويـسـتـبـطـئ المـريـخ وهــو كـأنـه

إلــى الـغـور نـار الـقـابـس المـتـسـرع

فـيـا مــن لـنـاج أن يـبـشـر سـمـعـه

بـإسـفـار داج رب تـاج مـرصـع[1]

والغاية التخييلية في تصويره الكواكب والنجوم بينة، لكن الحقل الدلالي فيها ينظر إلى قول النابغة المشهور مستبطئًا حركة ليل الهموم[2]، وإلى شكوى امرئ القيس من ليل كموج البحر[3]. ورغم أن الشيخ الراحل يبدو متذمرًا من طول الليل وامتداده، يظل ذلك تذمرالخائف المتوجس لا المهموم الذي ينيئ عليه الظلام بكلكل. لقد صارت النوق بسيرها في ليل إذا اشتعلت النار وسطه لم تبن من شدة سواده[4]، مكبلة في حقوله بالظلام أسيرة لعجزها عن توجيه خطاها وتلمس مواقع أخفافها وهي التي لم يعجزها قيظ ولا ضللها آل.

ولخوف القمر من شدة سواد الليل اختفى من السماء، ولخوف المطايا من ظلمته باتت تراعي إطلالته لتستأنس بنوره، فلما تأخر صعدت إلى قمم الجبال تبحث عنه، فصارت قريبة من السماء وأوشك الركبان أن ينزلوا بها زوارًا يقبسون من نار كواكبها كلما وهى زندهم:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٢٠ – ١٥٢٣.

(٢) قوله: كليني بهم ياأميمة ناصب... وليل أقاسيه بطيء الكواكب. ديوانه: ص ٥٤ / شكري فيصل.

(٣) انظر قوله في معلقته: وليل كموج البحر أرخى سدوله... علي بأنواع الهموم ليبتلي. جمهرة أشعار العرب: ١/١٥١.

(٤) انظر قوله عن سير النوق في الظلام: وكن يرين نار الزند فيه... فلم يبصرن إذ ورت الزناد. س. ز / شروح: ص ٣١٣.

وأسود لم يعرف له الأنس والدًا

كساني منه حلةً وخمارا

سرت بي فيه ناجيات مياهها

تجم إذا ماء الركائب غارا

فخرقن ثوب الليل حتى كأنني

أطرت بها في جانبيه شرارا

وباتت تراعي البدر وهو كأنه

من الخوف لاقى بالكمال سرارا

تأخر عن جيش الصباح لضعفه

فأوثقه جيش الظلام إسارا

وأوفت رعانا للرعان كأنما

تحاشها الشعرى العبور سرارا

وبات غوي القوم يحسب أنه

أجد إلى أهل السماء مزارا

إذا ضن زند مد بالشخت كفه

ليقبس من بعض الكواكب نارا[1]

وهي صورة تغيب فضاء البيد وتجعل الرحلة محاذية للسماء، وعندما تعثر المطايا على القمر وقد بعث هلالًا سقيمًا تختفي صورتها وصورة الشاعر الراحل، لتحل محلها صورة ركائب أخرى يسوقها راحل ثان على صفحة السماء هاربًا من أشعة الشمس، ليس سوى البدر وقد استعاد صحته:

وليلةٍ سرت فيها وابن مزنتها

كميت عاد حيًّا بعدما قبضا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٢٢ – ٦٢٨.

كـأنمـا هــي إذ لاحــت كـواكـبـهـا
خـود من الـزنج تجلى وُشِّحَتْ خضضا
كـأنمـا الـنـسـر مـقـصـوصٌ قـوادمـه
فـالـضـعـف يـكسـر مـنـه كـلـمـا نـهضـا
والـبـدر يـحـتـث نـحـو الـغـرب أيـنـقـه
فكلما خـاف من شمس الضحى ركضا[1]

إن رحلة الشاعر وناقته في فضاء الليل حركة في شبه المعدوم، وإذا أردنا أن نجعل لهذا الفضاء حدودًا مرئية فإن الرحلة في البيد تظل غايته لأن السير يكون تحت السماء وكواكبها، فإذا عكست الصورة صار سيرًا في السماء نفسها لأنها بنجومها المرئي الوحيد في فضاء الظلام. وتظهر عناية الشيخ بأحكام بناء هذا الفضاء في حرصه الفني على تمزيق سدول البهمة، وتوسيع حدود الإبصار من خلال استعارة بعض مشاهد رحلة النهار لسرى الليل نفسه، فتراقص السراب في الهواجر يصبح تلألؤًا للنجوم والكواكب، واكتواء أجسام النوق بأشعة الشمس في الظهائر يصير احتراقًا بلمع البروق:

ألا ربمـــا بـــاتـــت تحـــرق كــورهـــا
نيــــول بــــروق بـــالــعـــراقــين لمـــع[2]

ويحل محل الحصى الذي يتطاير معصفرًا أحمر من دماء الأخفاف التي تطحنه، الشرارُ الذي يطير من جانبيها وهي تخرق ثوب الظلام:

فـخـرقـن ثـوب الـلـيـل حـتـى كـأنـنـي
أطـــرت بـهـا فــي جـانـبـيـه شـــرارا[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٥٧ - ٦٥٨.
(٢)نفسه: ص ١٥١٤.
(٣)نفسه: ص ٦٢٣.

ويعد بزوغ الفجر المعبر التصويري الزمني الذي يعلن به الشيخ نهاية رحلة الظلام وبدء رحلة النهار، فسواد لمة الليل يصبح شيبًا تنفر منه الحسان فيستر بخضاب الفجر:

ثم شاب الدجى وخاف من الهجـ

ـر فغطى المشيب بالزعفران

ونضا فجره على نسره الوا

قع سيفًا فهم بالطيران

وبلاد وردتها ننب السر

حان بين المهاة والسرحان[1]

ويأتي ماء الصباح ليغسل هذه الحمرة فيفضح الشيب بياض النهار ولا ينفع الخضاب:

كأن سنا الفجرين لما تواليا

دم الأخوين زعفران وأيدعُ

أفاض على تاليهما الصبح ماءه

فغير من إشراق أحمر مشبع[2]

إن إعلان الفجر عن بداية رحلة النهار إنباء بعودة الشاعر إلى فضاء البيد كما كان الغروب إنباء ببدء إسرائه في فضاء الظلام:

النهار ← ← ← البيد ← ← ← الغروب ← ← ← فضاء الظلام ← ← ←

الليل ← ← ← السماء ← ← ← الفجر ← ← ← فضاء البيد ← ← ←

لكن فضاء البيد يظل في جل رحلات مناسبه ذا حضور ضمني يومئ إليه سرى الليل ولا يحققه التصوير، لزهده فيه وميله الفني المفرط إلى الإبحار في لجج

(١)س. ز / شروح: ص ٤٣٨ – ٤٣٩.

(٢)نفسه: ص ١٥٢٧ – ١٥٢٨

الحنادس. ويدل على تعلقه بهذا الإيحار أنه وهو يعاتب خاله ويخوفه من مخاطر السفر إلى المغرب، لم يشر في القصيدة مطلقًا إلى البيد وسرابها والموت الذي يتربص بالراحلين فيها عند التهاب الهواجر، ولكنه اكتفى بتخويفه من رحلة الليل وحدها، لا لاطمئنانه إلى رحلة النهار ولكن ليشبع نهمه إلى وصف الظلام:

بعيس مثل أطراف المداري
يخضن من الدجى لمما جعادا

وليل خاف قول الناس لما
تولى سار منهزمًا فعادا

دجا فتلهب الرميخ فيه
وألبس جمرة الشمس الرمادا

كأنك من كواكبه سهيل
إذا طلع اعتزالًا وانفرادا

جعلت الناجيات عليه عونًا
فلم تطعم ولا طعمت رقادا

توهمُ أن ضوء الفجر دان
ولم تقدح بظنتها زنادا

وما لاح الصباح لها ولكن
رأت من نار عزمتك اتقادا[1]

والتعليل الذي نجده لهذا الولع المفرط بوصف رحلة الليل عاهته، فالشيخ الذي ذكر أنه لا يتذكر من الألوان إلا الأحمر كان يعرف الأسود معرفة الخبير، لأن الظلام الذي سجنته فيه عاهته جعلته الفضاء الوحيد الذي ألف فصار لا يخشى على نفسه

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٨٤ – ٧٩٦.

الضلال في ليله المطلق، أما النهار فقد صرح بأنه لا يدرك منه إلا لفظه، لأنه لم يكن يفهم معناه إلا من لفظة ليل نفسها:

بدت لنا حاملة أغمادها
حمائل من الدجى لم تخرز
في بلدة نهارها ليل سوى
كواكب إلى النهار تعتزي
كأنها سرب حمام واقع
في شبك من الظلام ينتزي[1]

وأيا كان الفضاء الذي يتحرك فيه الشاعر ومطيته، فإن تصوير المعاناة تظل الغاية من الرحيل فيه. وتكشف شكوى الركائب مما يحملها الشاعر من أسفار، وشكواه هو من كثرة تنقلها به، عن أن المقاساة من عذاب الرحلة لم تكن مقاساته وحده، فهزالها الذي يقربها من الهلاك ويطمع الغربان وسباع الطير فيها، ليس إلا النهاية التي يقودها إليها الوخد غير المتناهي في صحراء الشقاء.

ويعتبر حديث ابن قتيبة عن شكوى الشاعر الراحل في شعره من التعب والنصب وسرى الليل وإنضاء الراحلة والبعير، إجمالاً لمعظم ضروب الشقاء التي تجرها على الشاعر رحلة النسيب، لكن ما يميز معاناة الشيخ فيها أنها ذات مظهر انفعالي يتجه التصوير فيه إلى إبراز ما يعتري النفس قبل الجسم.

ويمكن اعتبار الخوف والتوجس من أقصى الأحوال التي اشتكى الشيخ من تبريحها وصور معاناته منها، والمخيفات في البيد تبدو متعددة في الظاهر، لكن ما يخيفه منها كلها هو الموت أو الهلاك الذي تكنه أساميها، ولذا نجده يبيت على مطيته يراقب الوحوش الطامعة فيه قلقًا مضطربًا، كأن رحله وضع من شدة القلق والتوجس فوق قرن ظبي يعدو به:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٤١٦ – ٤١٧.

أقـــول والـــوحـــشُ تـرمـيـنـي بـأعـيـنـهـا
والـطـيـرُ تـعـجـب مـنـي كـيـف لـم أطـرِ

لمشـمـعـلـين كـالـسـيـفـين تحـتـهـمـا
مـثـل الـقـنـاتـين مـن أيـن ومـن ضـمـر

فـي بـلـدة مـثـل ظـهـر الـظـبـي بـت بـهـا
كـأنـنـي فـوق روق الـظـبـي مـن حـذر[1]

ويسرع في سير النهار صامتًا متعجلًا الخروج من لجج السراب، نجاءً بنفسه من أشراك منية ينصبها له عطشُ الهواجر ورماحُ أعراب فتاك جهال بالمناسك لا يعرفون لهم دينًا غير سفك الدماء:

ورب ظـهـر وصـلـنـاهـا عـلـى عـجـلٍ
بـعـصـرهـا فـي بـعـيـد الـورد لمـاءِ

بـضـربـتـين لـظـهـر الـوجـه واحـدة
ولـلـذراعـين أخـرى ذات إسـراع

وكـم قـصـرنـا صـلاة غـيـر نـافـلـة
فـي مـهـمـهٍ كـصـلاة الـكـسـف شـعـشـاع

ومـا جـهـرنـا ولـم يـصـدح مـؤذنـنـا
مـن خـوف كـل طـويـل الـرمـح خـداع[2]

وقد يتثابت الشاعر في بعض المشاهد فيغالب الخوف، ويصير لجوعه ذئبًا يحدث نفسه بأكل ذئاب القفر وقد جاءت طاوية تسأله بعض الطعام:

والـذئـب يـسـألـنـا الـشـراك ودونـه
طـيـان أشـعـث كـالـفـقـيـر الـبـائـس[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٠ – ١٣١. وبعدها: لا تطويا السر عني ...... شروح: ص ١٣٢.

(٢)نفسه: ص ٧٤٦ – ٧٤٩.

(٣)نفسه: ص ٤١٠. وفي البيت نظر إلى قول البحتري: كلانا بها ذئب يحدث نفسه... بصاحبه والجد يتعسه الجد. ديوانه: ٧٤٣/٢. وانظر أيضًا قوله في بيت السقط: وأرض بت أقري الوحش زادي... بها ليثوب لي منهن زاد. س. ز / شروح: ص ٣١٥.

ويتحدى السائق المهلكة وقيظها القاتل[1]، وينقل الخوف إلى قلوب اللصوص فيصبح طريق الموت المخوف حدود السيوف التي يؤنسه وصحبه بها حراس متوثبون نومهم اتكاء على مناصلهم:

ويؤنسنا من خشية الخوف معشرٌ
بكل حسام في القراب مودع
طريقة موت قيد العير وسطها
لينعم فيها بين مرعى ومشرع
كأن الأقب الأخدري بأنه
سمي له في آل أعوج مدعي
إذا سحلت في القفر كان سحيله
صليلاً يريق العز من كل أخدع[2]

لكن تماسكه هذا يظل مقصورًا على رحلة النهار، أما الليل فقد كان ظلامه الغول التي تطرد الأمن من فؤاده والنوم من جفونه، فخلف ستر الظلام تكمن الوحوش الضارية ورماح اللصوص وكل رموز الموت والفناء المطلق. ولعل خوفه الغريزي منه كان من بين الأسباب التي جعلته يختار لرحلات مناسبه فضاء الليل البهيم، فرحلة الحنادس ليست إلا الخوف مجسدًا:

باتت عرى النوم عن جفني محللةً
وبات كوري على الوجناء مشدودا
كأن جفني سقطا نافر فزع
إذا أراد وقوع ريع أو نيدا
ظن الدجى فظة الأظفار كاسرة
والصبح شرًّا فما ينفك مزؤودا[3]

---

(١) انظر قوله: ونسيت ما صنع الهوى بتنوفة... عقم الجديل بها وأعقب أخدر. س. ز / شروح: ص ١١٢١.
(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٣٩ – ١٥٤٢.
(٣)نفسه: ص ١٠٩٥ – ١٠٩٦.

وليس يخلص من هذا الخوف غير الزهد في الرحيل وملازمة الديار، وهما ملاذ يحرم الاحتماء به في فن القصيدة، لأن الرحلة على النوق فعل شعري يقود الشاعرَ إليه مجبرًا اليأسُ من وصال هند النسيب:

وكــأن حـبـك قــال حـظـك فـي الـسـرى

فـالـطـم بـأيـدي الـعـيـس وجـه الـسبسب

واهـجـم عـلـى جـنـح الـدجـى ولــوَ انـه

أسـد يـصـول مـن الـهـلال بمـخـلـب[1]

أو رغبته في نسيانها والسلو عن حبها:

ونـسـيـت مـا صـنـع الـهـوى بـتـنـوفـة

عـقـم الجـديـل بـهـا وأعـقـب أخـدر[2]

لكن العزم قد يحل محل اليأس في الحث على الرحيل فتصبح الرحلة سعيًا إلى المجد والعلا:

إلام تـكـلـف الـبـيـد المـطـايـا

بـعـزم لا يـقـر لـه قـرار[3]

أو سبيلًا إلى إدراك الحاجات وكل نجح مطلوب:

لا يــدرك الحــاجــات إلا نـافـذٌ

إن عـجـزت قـلاصـه لـم يـعـجـزِ

يـسـتـقـصـر الـعـيـس عـلـى بـعـد المـدى

وهـن أمـثـال الـظـبـاء الـنـقـز[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١٣١ – ١١٣٢.

(٢)نفسه: ص ١١٢١.

(٣)نفسه: ص ٨١٧.

(٤)نفسه: ص ٤٢١ – ٤٢٢.

وقد يكون المطلوب مال الممدوح ومداه فتصير الرحلة انتجاعًا يغرى به الطمع الصريح:

أغـــر تـــطـــول أعـــنـــاق الـمـطـايـا

إلـيـه إذا تـقـاصـرت الـظـلال[1]

وأيا كان الباعث على هذه الرحلات فإن ما تشترك فيه كلها أنها حقل فني يلجه الشاعر ليشقى كما يلج حقل «رحيل الأظعان» ليحزن، فالتحمل في النسيب اغتراب عن المكان ليس للشاعر منه إلا أن يعاني ويقاسي، لأن المرح حال لا يجود بها حقل المعاناة هذا.

د – **ظلـم الأيـام**: يبدو التظلم من الزمان والشكوى من الدهر– كما أوضحت من قبل حقلًا دلاليًا غريبًا من حيث ظاهر معانيه عن حقول النسيب الأخرى، وأعني الغزل والطلل والتحمل، والأصل في اقتران معانيه بالنسيب أنها كانت – كما رجحت –[2] شكوى من الزمان الذي ذهب بصبى الشاعر وأشابه فنفر الحبيبة منه، ثم صارت الشكوى ذما للزمان وأهله، وتظلمًا من غدر الأيام بالناس ومعاكستها لطموح كل ساع إلى العلا، وإسعافها الخاملين بالحظوظ والسعد، لكنها ظلت محتفظة بموقعها الوظيفي في نسيب القصيدة باعتبارها مكونًا من مكوناته قادرا على النيابة عن الحقول الأخرى إذا غابت، كما يتجلى من سقطية مادحة جعل الشيخ نسيبها كله حزنًا على ذهاب شبابه، وشكًّا في وفاء الإخوان وتحديًّا بطموحه وفضائله للزمان المعاكس، دون أن يتغزل أو يقف على الأطلال أو يرحل على ناقته وإن كان قد لمح إلى ذلك:

أفـــوق الـــبـــدر يـوضـع لـي مـهـاد

أم الجـــوزاء تحـت يـدي وسـاد

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٧٣. وانظر قوله عن النوق المتجعة: سألن فقلت مقصدنا سعيد... فكان اسم الأمير لهن فالا. ص٤١.

(٢) انظر المبحث الخاص بالمفهوم الدلالي للنسيب: ما تقدم في هذا الفصل.

قنعت فخلت أن النجم دوني
وسيان التقنع والجهاد
وأطربني الشباب غداة ولَّى
فليت سنيه صوت يستعاد
وليس صبًا يفاد وراء شيب
بأعوز من أخي ثقة يفاد
كأني حيث ينشأ الدجن تحتي
فها أنا لا أطل ولا أجاد
رويدك أيها العاوي ورائي
لتخبرني متى نطق الجماد
سفاه ذاد عنك الناس حلم
وغي فيه منفعة ورشاد
أأخمل والنباهة في لفظ
وأقتر والقناعة لي زاد
وألقى الموت لم تخد المطايا
بحاجاتي ولم تجف الجياد
ولو قيل اسألوا شرفا لقلنا
يعيش لنا الأمير ولا نزاد[1]

ومعاني هذا المطلع في ظاهرها فخر صريح، والفخر غرض لا يجوز الشاعر أن يشغل نفسه ويضيق به على معاني المديح، إلا أن يكون في مطلع القصيدة فيعد إذ ذاك نسيبًا يحق للمادح فيه أن يتحدث عن نفسه قبل أن يتخلص إلىالتنويه بالممدوح. ولعل تحدي الزمان في هذا الحقل هو المعنى الوحيد الذي يبدو فيه الشاعر مغالبًا

(١)س. ز / شروح: ص ٢٨١ – ٢٨٨.

للدهر غير منهزم، أما المعاني الغالبة فيه فيمكن حصرها في الاستسلام له والشكوى من ظلمه وغدر أهله، وذمه والتذمر من العيش فيه يأسًا منه، وكذا في التيئيس من نيل الحظوظ فيه، فضلا عن الأسف على أيام الصبا والشباب والماضي السعيد.

فمصائب الدهر مولعة بمعاكسة كل ذي همة متشوف إلى العلا، وليس لمن غالب الأيام ورام بلوغ غاياته إلا أن يستسلم لها ويذوق مرارتها بعد استحلاء فيمل تكاليف الحياة:

أشفقت من عبء البقاء وعابه
ومللت من أري الزمان وصابهِ
ووجدت أحداث الليالي أولعت
بأخي الندى تثنيه عن أرابه[1]

وما يزيد الشاعر كرها في البقاء أن سجايا الزمان تنتقل إلى أهله فيصيرون أكثر تلونًا منه وأبعد عن الوفاء:

وقد غرضت من الدنيا فهل زمني
معط حياتي لغر بعد ما غرضا
جربت دهري وأهليه فما تركت
لي التجارب في ود امرئ غرضا[2]

إن تأمل الشاعر في حقيقة الدهر قد أوصله إلى أن الحياة فيه لا يمكن أن تكون إلا شقاء:

تأمَّلنا الزمان فما وجدنا
إلى طيب الحياة به سبيلا[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧١٥.
(٢)نفسه: ص ٦٥٥ – ٦٥٦.
(٣)نفسه: ص ١٣٧٠.

لكنه يعترف بأن الماضي من حياته كان أيامًا سعيدة، لأنها أيام الحب الذي لم يغيره فتور أو نفور ولكن ذهب به توالي السنين وأبلاه تعاقبها:

لـــلـــه أيـــامـــنـــا الـمـــواضـــي
لـــو أن شـــيـــئًـــا مـــضـــى يـعـــود
أبـــلـــى ودادي لـــكـــم زمـــان
ألـــين أحـــداثـــه حـــديـــد
لـــم يـــبـــل مـــن بـــذلـــة ولـــكـــن
يـــبـــلـــى عـــلـــى طـــيـــه الـجـــديـــد[1]

وأيام الحب ليست إلا عصر الشبيبة نفسه، وسنوه هي أسعد فترة يحياها الإنسان، ولذا يستثنيها الشاعر من غضبه على الزمان ويدعو إلى الاستمتاع بها عوض ذمها قبل أن تذهب فلا ينفع التحسر عليها لأنها لن تعود:

إذا الـفـتـى ذم عـيـشًـا فـي شـيـبـتـه
فـمـا يـقـول إذا عـصـر الـشـبـاب مـضـى
وقـــد تـــعـــوضـــت عـــن كـــل بمـشـبـهـه
فـمـا وجـــدت لأيـــام الـصـبـا عـوضـا[2]

ولعل أولى ما كان يجب أن يظل الشاعر مشغولًا به في نسيبه مدح حلاوة تلك الأيام السعيدة بعد ذهابها، لكن مرارة الزمان الذي يتلوها تجعل لسانه لا يجد إلى ذلك سبيلًا لأنه لا يكف عن ذم هذه المرارة:

عـــلـــلانـــي فـــإن بـــيـــض الأمـــانـــي
فـنـيـت والـزمـان والـظـلام لـيـس بـفـان
كـــم أربـنـــا ذاك الـــزمـــان بمـدح
فـشـغـلـنـا بـــذم هـــذا الـــزمـــان[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٥٣.
(٢)نفسه: ص ٦٥٥.
(٣)نفسه: ص ٤٢٥ – ٤٢٨.

لقد كان الشاعر حريصًا في تصويره لمحنة العشق وعي الأطلال ومعاناة التحمل وظلم الأيام على أن يبعد المرح والسرور عن نسيبه، ويضفي عليه حزنًا وسوداوية يشدان إليه المتلقي، وذلك من خلال شكواه من تنائي الحبيبة وبكائه على ديارها، وشقائه برحلة النسيان والعزم، وتظلمه من الدهر الذي أبلاه وذهب بشبابه.

لقد استخلص النقاد من مناسب القدماء أن النسيب المكتمل فنيًّا (هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز)[1]، وأن التشوق بذكر الرياح الهابة والبروق اللامعة والحمائم الهاتفة مما يزيد الحسرة فيه عظمًا والأسف والمنازعة إرماضًا[2]، فنبهوا على ذلك في مصنفاتهم، وأدرك الشعراء المتبادون بغرائزهم وخبراتهم قدرة هذه المُشوقات الشعرية على تقوية نفس الحنين والوجد في النسيب فزادوا بها قصائدهم تباديًا.

ولم يبخل الشيخ على منجزه النسيبي بهذا النوع من التشوق والتشاوق، فربط البرق بالهيام والريح بالاهتياج والحنين في قوله:

ألاح وقد رأى برقًا مليحا
سرى فأتى الحمى نضوا طليحا

أقول لصاحبي إذ هام وجدًا
ببرقٍ ليس يثبته نزوحا

وهاجته الجنوب لوصل حي
أقام ويمموا دارًا طروحا

سفاه لوعة النجدي لما
تنسم من حيال الشام ريحا[3]

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤٠.

(٢) نفسه: ص ١٤١.

(٣)س. ز / شروح: ص ٢٣٧ – ٢٤٣.

كما أول غناء الحمامة التأويل الحزين الذي تستدعيه صبابة النسيب ولوعة العشق:

فيا دارها بالحزن إن مزارها

قريب ولكن دون ذلك أهوال

وغنت لنا في دار سابور قينة

من الورق مطراب الأصائل ميهال

رأت زهرًا غضًّا فهاجت بمزهر

مثانيه أحشاء لطفن وأوصال

فقلت تغني كيف شئت فإنما

غناؤك عندي ياحمامة إعوال[1]

لكن لمع البروق في نسيبه كان كمًّا وكيفًا أحظى صور التشويق بعناية الشيخ، ولعل عنايته بتصويره تعود إلى أنه كان يجده الأنسب لفضاء الظلام الذي أولع بالرحيل فيه:

تناعس البرق أي لا أستطيع سرى

فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا[2]

لكن لبروق الشوق لمحًا لا يدوم، فقد طلق الشيخ الشعر وتاب من أكاذيبه وسكت عن النسيب، فكان أن اختفت الحبيبة والديار وأريحت المطايا.

٣ - **ما بعد السقط:** لم يتجاوز المنجز النسيبي في المتن الشعري لأبي العلاء حدود سقط الزند، لأنه لم يعد إليه مطلقًا في دواوينه اللاحقة تمسكًا بموقفه الأخلاقي الفكري الذي دفعه إلى رفض الشعر والتوبة منه، فقد كانت معاني هذا

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٢٨ ١٢٤١. وانظر المرشد: ٣/٩١٠، حيث يخصص المؤلف مبحثًا لعلاقة نوح الحمام ببكاء العشاق.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٠٩٨.

الغرض لديه من بين الأكاذيب التي توصل بها الشعراء إلى تحسين المنطق وتزيين النظم[1]، ولذا لم يكتف بهجره فقط ولكنه أعلن تنكره الصريح لمختلف مكوناته الدلالية، فالتشبيب بالحسان أصبح لديه سلوكًا لا يليق بذي عقل:

شبَّ فكر الحصيف نارًا فما يحـ
ـسن يومًا بعاقل تشبيب[2]

وزيارة الطيف لم يعد فيها ما يستهويه لأنه صار زاهدًا في صاحبته نفسها لا يلتذ بزيارتها له حتى في اليقظة:

وما سرني ربُّ الخيال بشخصهِ
فيطلب مني النوم طيف خيالِ[3]

أما ما تقدم في شعره من وصف للطيف، فقد اعترف بأنه افتراء وقذف لمحصنات لا ذنب لهن في ما يفعل بهن في الحلم، وهو إثم لا يمحوه إلا التوبة:

لو أنني سميت طيفك صادقًا
لدعوته غضبان أو عتابا

قال الخيال كذبت لست بطارق
ليلاً ولم أك زائرًا منتابا

فأجبته كم من كتاب زائر
فاهتاج يحلف ما بعث كتابا

لا تثبت الأقلام زلة راقد
إن كنت بت بحلمه مرتابا

لم يعف ربك عن مصر مارد
لكن تجاوز عن مسيء تابا[4]

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩.

(٢) اللزوم: ١/ ١١١.

(٣) نفسه: ٢/ ٣٢٤.

(٤) نفسه: ١/ ١٢٩. وانظر قوله: وما جبل الريان عندي بطائل... ولا أنا من خود الحسان بريان. اللزوم: ٢/ ٥٤١.

وكما زهد الشاعر التائب في حبيبة الشعر وجمالها زهد في ديارها ومنازلها فرفض الوقوف عليها:

أوى ربي إلي فما وقوفي
على تلك المنازل والأواري
وإن طوار ذاك الربع أودى
بربرب أهله نوب طواري
عواري الفتى متعقبات
بطون بناته منها عواري
فنزه ناظريك عن الغواني
وأكرم جارتيك عن الحوار
إذا قصر الجدار فلا تشرَّفْ
لتنظر ما تستر في الجوار[1]

واستخف بانفعالات النسيب فلم يعد يحزن لإقفار الديار ويتتبع الأظعان المتحملة آسفا لرحيلها:

وما أنا بالمحزون للدار أوحشت
ولا آسف إثر المطي إذا زما
فإن شئتم فارموا سهوبًا رحيبة
وإن شئتم فاعلوا مناكبها الشما[2]

وقد ظل حتى آخر حياته يرفض العودة إلي النسيب كما يشهد على ذلك قوله في الدرعيات آخر دواوينه:

---

(١) اللزوم: ١/٥٥٩.
(٢)نفسه: ٢/٤١٦.

يــا مـلـهـم الـسـخـل ولا أتـبـع الـ

أظـعـان كـالـنـخـل عـلـى مـلـهـم[1]

ولم ينس الشاعر التائب العيس والمطايا، لكنه صار يأمل أن يكون سيرها به رحلة غفران إلى البيت الحرام يرجى بها رضى المليك الذي منح الملوك جلالها:

أتحـمـلـنـي إلـى الـغـفـران عـيـسٌ

عـلـى نـص الـوجـيـف مـؤجـداتِ[2]

لكن ما يلفت الانتباه في بعض ما نظمه بعد السقطيات، أن رفضه للنسيب لم يحل دون استثماره لبعض المعاني التي كان يبني منها نسيبه وغزله في مرحلة السقط، إلا أنه جاء بها في سياق فكري أخلاقي يناقض النسيب ويؤكد زهده فيه، وقد ظهرت الرواسب الغزلية من خلال أسماء النساء، وإشارته إلى جمالهن وطباعهن وغوايتهن لمن تغلب عليهم غرائزهم، كقوله:

أشـمـمـنـا لـبـنـى فـقـلـنـا لـبـيـنـى

بـعـدمـا أزمـعـت صـدودًا وبـيـنـا

عـارضـتـنـا بـودهـا فـكـرهـنـا

ه وآبـت لـزورة فـأبـيـنـا

نـسـأل الـلـه أن يـخـلـص مـنـهـنَّ

وكـم شـقـن زاهـدا واطـبـيـنـا

لـم نـكـن مـن ذوي الـخـمـور سـبـأنـا

هـا ولا مـن ذوي الأمـور سـبـيـنـا[3]

ويبدو أن درعياته كانت الأكثر ترحيبًا بهذه الرواسب، فالشيخ في ديوانه الأخير هذا كان قد تحلل من بعض قيود الصرامة الأخلاقية التي فرضها على نفسه بعد

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٧٠.

(٢) اللزوم: ٢٠٤/١.

(٣) نفسه: ٥٣٥/٢.

التوبة من الشعر، ونحا من جديد نحو التجويد الفني داخل الحقل الفكري الأخلاقي نفسه، وكانت هذه المعاني مما يخدم الجودة والأخلاق جميعًا لأنه رغم حديثه عن المرأة فيها لم يجعلها تغزلًا ولا نسيبًا، وإن شمت رائحتهما فيها كما يتبين من قوله مستحضرًا صورة البرق والخيال:

وفي مضحك البرق التهامي جيرة
يسرن بحسن واتفقن على سهم
نواعم يلقين الثقيل من البرى
ويجعلن في الأعناق مستثقل الإثم
مراسنها أمست لنور مراسيًا
فما تظلم الأبيات إلا من الظلم
قسيمات حي أو قسائم تاجر
يكلمها خرس الخلاخيل بالضم
فقدن رجالًا وافتقرن عشيةً
إلى لبس أدراع الحديد على رغم[1]

أو قوله مذكرًا برحيل الأظعان:

أظن سليمى أنعم الله بالها
حدا حاديها للوميض جمالها
وخفت ثقال في المجالس للنوى
فأهدى لها رب الغمام ثقالها
حلوت أباها السابري وفاتني
بها وتقاضى ساعة البين مالها

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٩٤ – ١٩٩٦.

ولــو بـعـت درعــي سـقـت يــا هـنـد للفتى

هـنـيـدة ألــغــى الــراعــيــان إثــالــهــا[1]

وقد بدا الشيخ في إحدى الدرعيات كأنه عاد إلى وصف رحلته على الناقة في البيد وهو يقول مصورًا كعادته طمع الغربان فيها بعد هزالها:

وقــلــوصًــا كـلـفـت إذا قــلــص الـظـل

مــكــانًــا بــغــيــر ظـــل جــديـــرا

وعـــويــرًا شـكـت ولــيــس الـــذي أســ

ــرى بـهـنـد لا بــل عــويــرًا بـصـيـرا[2]

لكنه لم يكن يعني سوى تمجيد فضيلة التصدي للروم دفاعًا عن العرض والتعريض بالقاعدين المتخاذلين، أما هند النسيب فقد أيأسها منه تصريحه بأن ديارها لم تعد تستهوي مطيه لأنه طلق أباطيل الشعر غير مراجع:

يــا أخـــت نـضـلـة هــل يــســوؤك أنــنــا

بـــات المــطــي بــنــا إلــيــك يــســوك

مــســي الــبــيــاض لـعـل شــرخًــا عــائـد

أو عــل نــشــرك بـالمـشـيـب يــصــوك[3]

VII - **الزهـديـات**: ونقصد بها كل منظوماته التي نحا فيها الشيخ منحى الاستغفار والاعتبار والوعظ والتذكير، والتأمل العقدي والفكري، وما أشبه ذلك من الموزون الذي يجعل الصدق مطية والخير غاية. وهذا الضرب من المعاني – في رأيه – يلين[4] الشعر ويبعده عن الجودة التي توفرها له المبالغات والأكاذيب، لذا يظل

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٥ – ١٩٢٧.

(٢)نفسه / شروح: ص ١٨٠٢ – ١٨٠٤.

(٣)نفسه: ص ١٩٠٧ – ١٩٠٨.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

المنجز الزهدي في منظومه مرتبطًا بمرحلة العزلة التي تحول فيها من الكتابة الشعرية إلى الكتابة الفكرية الموزونة. وإذا كانت عبارة «استغفر واستغفري» التي سمى بها ديوان الاستغفار تومئ إلى ما تضمنه هذا الديوان المفقود من معان زهدية، فإن اللزوميات تكشف عن المتاهة الفكرية المتشعبة التي جرته إليها التوبة من الشعر، فقد نبذ الشيخ في هذا الديوان أغراض الشعر المعروفة، وخاض في العقائد ومشكلات[1] الخير والشر والحياة والموت... وحاكم المجتمع والساسة والعلماء والشعراء والزهاد والوعاظ وهجا الطباع البشرية وصدق وشك ليجد نفسه متهمًا بما يتهم به الزنادقة والفلاسفة الملحدون.

ورغم أن طه حسين عد هذا الديوان إعجابًا به فنًّا مستحدثًا في النظم سماه الشعر الفلسفي، كان مقتنعًا بأن اللزوميات (إلى أن تكون كتابًا فلسفيًّا أقرب منها إلى أن تكون ديوانًا شعريًّا)[2].

ولبعد موضوعات الديوان عن الأغراض الشعرية المعروفة زهدَ فيه القدماء وشغل الدارسون المحدثون به من حيث هو مصنف فكري فلسفي، فبحثوا عن المشارب الثقافية المختلفة[3] التي صدر عنها فيه الشيخ الحكيم، واستقصوا مختلف القضايا الفكرية التي تضمنها، وخصوه بدراسات عديدة لم يحظ بمثلها السقط. وفي ما كتبوه[4] ما يغني عن الوقوف عند هذه القضايا التي نبه صاحبها على أنها تأملٌ في الفضيلة أضعف النظم، وأبعده عن الجودة التي يجب أن تتوافر في الشعر.

أما سقط الزند فقد كان كما تبين الديوان الذي انتسب به الشيخ إلى الشعر، تاركًا للغريزة سلطة التحكم في الأبنية الشعرية وتوجيه دلالتها مستعذبة الكذب والمبالغات،

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ١٠١.

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٢.

(٣) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ١٤٨ وما بعدها.

(٤) انظر مثلًا: تجديد الذكرى: ص ٢٠٢، والجامع: ٢/١١٩٠ ١٢٢٢، وحكيم المعرة: ص ٩٩، والنقد الحديث: ص ١٠١، وقضايا العصر: ص ٣٦٢.

نافرة من فضيلة الصدق ومستخفة بمعايير العقل وأقيسته، ولذا كان المنجز الزهدي فيه معدومًا أو في حكم المعدوم. فإذا نحن استثنينا بعض معاني التزاهد التي وردت في مراثيه أو في شكواه من الدهر ناسبًا أو مفاخرًا، باعتبارها مكونات فنية استعارت الغريزة افتعالًا أبعادها الفكرية، وطوعتها لخدمة البناء الشعري مفرغة إياها من كل دلالة على الحقيقة نفسية كانت أم فلسفية، واستثنينا اللامية التي قالها على لسان ركب الحاج محذرًا من الدنيا(١)، فإن ما يمكن أن يحمل من سقطياته على الزهد والتأمل بيتان يقول فيهما شاكيًا إلى الله تعاقب النوائب عليه:

إلـــى الـلــه أشـكــو أنــنــي كــل لـيـلـةٍ
إذا نمـت لـم أعـــدم خـــواطـر أوهــامــي

وإن كـــان شـــــرًّا فـهـو لابـــد واقـــع
وإن كـان خـيـرًا فـهـو أضـغـاث أحــلام(٢)

وقطعة من خمسة أبيات قالها متظلمًا من الأيام ومذكرًا بأن الموت مصير كل حي:

رويــــــــدًا عـلـيـهـا إنــهـــا مـهـجـات
وفـــي الـدهـر مـحْـيَـى لامــرئ ومـمـــات(٣)

وما نرجحه أنها وكذا البيتان بقية من نسيب شكا فيه من الدهر فنيًّا وتظلم من الأيام، فتصورُه لجودة الشعر ومنافرتها للخير كان يفرض عليه في مرحلة السقط ألا يجعل مثل هذه المعاني سقطيات مستقلة بنفسها. أما الوجه الحقيقي لمنجزه الزهدي فهو ما كشفت عنه بعد توبته من الشعر منظومات اللزوم والاستغفار.

IIX - **الوصف**: تقدم التنبيه في بداية الحديث عن الأغراض الشعرية على أن إلحاق النقاد القدماء الوصف بالمديح والفخر والهجاء والعتاب والرثاء يؤدي إلى نوع

---

(١) قوله: بنياك تحدو بالمسا... فر والمقيم جمالها. س. ز / شروح: ص ٢٠١٩.

(٢)س. ز / شروح: ص ٢٠٣٠.

(٣)نفسه: ص ١٠٣٧.

من اللبس، لأن لكل غرض منها موضوعًا أو معنى كبيرًا نمطيًّا يميزه، بينما يظل فن الوصف إذا ما عد غرضًا حقلًا دلاليًّا مفرغًا يفتقر إلى الموصوف الذي يمده بمعانيه، لأنه في حقيقته ليس هو المعنى نفسه، ولكنه بما يبنى عليه من تشبيهات واستعارات قد تصير مقصودة لذاتها -الأسلوبُ التصويري الذي يبين المعنى ويثبته[١].

والراجح أن هذا الالتباس النقدي نشأ نتيجة تحول هذا الأسلوب التصويري إلى غاية فنية لا يهدف منها الشاعر إلى توضيح المعنى ولكن إلى التعجيب والتخييل، وذلك من خلال مقطوعات مستقلة لا تنتسب بموصوفها العارض إلى الأغراض الشعرية المطردة التي اعتاد الشعراء القدامى أن يبنوا عليها قصائدهم، فالوصف في المتن الشعري العربي نوعان: وظيفي يعتمد عليه الشاعر في القصيدة لخدمة أغراضها، ومستقل تكون غايته منه التصور نفسه لا خدمة غرض آخر. والغالب على النوع الثاني أن يكون ارتجالًا يبرهن به الشاعر على قوة بديهته، من خلال تصويره لمرئيات تقترح عليه في مجالس الأدب اختبارًا لشاعريته، وفي ما نقلته المصادر القديمة من أخبار البدائه والمجالس نماذج كثيرة لهذا النوع من الوصف.

ويبدو أن الشعراء المتبادين كانوا يترفعون على فن الوصف المستقل ويستضعفون[٢] شاعرية أصحابه، معتبرين تطويع الوصف الوظيفي لخدمة القصيدة المادحة وأخواتها دليل الشاعر الأقوى على اكتمال شاعريته واقتدارها. وقد كشف النقاد عن أن هذا المعيار كان متسلطًا حتى على الأحكام النقدية، فقد أرجع ابن رشيق عدم التحاق ذي الرمة بطبقة الفحول إلى أنه كان شاعر صفات[٣]، وظل الصنوبري رغم كثرة ما وصفه من الأزهار والرياحين والبساتين مغمورًا بالقياس إلى حذاق العباسيين.

١ - **الوصف في سقط الزند:** يتضح من تتبع المنجز الواصف في متن الشيخ الشعري أن تصوره لهذا الفن قد تحول متأثرًا بتحولات إنجازه، نتيجة خروجه بعد

(١) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم عن الأغراض الشعرية: القسم الثالث.
(٢) انظر خبر استخفاف أبي الطيب بالصنوبري في العمدة: ١/١٠١.
(٣) العمدة: ١/٢٠٦.

- توبته - من مرحلة الانتساب إلى الشعر إلى مرحلة النظم الأخلاقي في مظاهرها المختلفة. فتباديه في مرحلة السقط فرض عليه تنزيه ديوانه عن الوصف المستقل والاقتصار على الوصف الوظيفي في قصائده، والنقاد يعدون الشيخ من مجيدي فن الوصف لكثرة ما جاء به رغم عماه من الأوصاف المستطرفة [١]، فقد وصف الخيول والسيوف والدروع والعروس[٢] وليلة الزفاف ولاعب الشطرنج[٣] والخط على القرطاس[٤]، والنساء والبيد وما سوى ذلك من الموصوفات الحسية والمعنوية[٥]، لكن ذلك كله يظل مرتبطًا وظيفيًّا بالقصائد التي جاء فيها لخدمة أغراضها، لأنه لا يخرج عن أن يكون وصفًا ناسبًا أو مادحًا أو مفاخرًا أو معاتبًا أو راثيًا. أما ما استقل من أوصافه بنفسه فقد قل فلم يتجاوز أبياتا ستة تقاسمتها قطعتان يقول في أولاهما واصفًا ستارًا طرزت عليه صور طيور:

الحسن يعلم أن من واريته
قمر تستر في غمام أبيض
غشي الطيور غوافلاً فتحيرت
منه فلم تبرح ولم تتنفض[٦]

ويقول في الثانية واصفًا الشمعة:

وصفراء لون التبر مثلي جليدة
على نوب الأيام والعيشة الضنك
تريك ابتسامًا دائمًا وتجلدًا
وصبرًا على ما نابها وهي في الهلك

---

(١) انظر ما تقدم عن لعبة التخييل والإفهام في شعره: القسم الثالث.
(٢) س. ز / شروح: ص ٨٤٤.
(٣) نفسه: ص ٢٠٢٨.
(٤) نفسه: ص ٢٠٣١.
(٥) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٦١.
(٦)س. ز / شروح: ص ٤٠٢.

ولـــو نـطـقـت يـــومًـــا لـقـالــت أظـنـكـم

تـخـالـون أنـــي مـــن حـــذار الـــردى أبـكـي

فـــلا تـحـسـبـوا دمـعـي لـوجـد وجـدتـه

فقد تـدمـع الأحــداق من كـثـرة الـضـحـك[1]

وهي ندرة يفسرها كما أوضحت تبادي الشاعر، فمقطوعات الوصف المستقل في دواوين أبي الطيب ومهيار وغيرهما من المتبادين قليلة لتعاليهم عليها. وإذا كان الوصف الوظيفي قد أشبع نهمه إلى التصوير والتخييل فكفاه اللجوء إلى المقطوعات الواصفة المستقلة، فإن توبته من الشعر كانت الحاجز الذي حال بينه وبين هذا الفن مستقلًّا كان أم وظيفيًّا، وهو ما اضطره إلى نقل شعرية التصوير إلى رسائله النثرية، حيث يفاجأ الدارس بأن غير قليل منها أنشئ ليكون مطية إلى أوصاف لا يميزها من صور الشعر إلا غياب الوزن[2].

٢ – **الوصف في اللزوم**: رغم تحلل الشيخ جزئيًّا من توبته ونظمه ديوان اللزوم، ظل تقيده بالصدق والخير حاجزًا دون العودة إلى الوصف التخييلي والتصوير التعجيبي، ولذلك قلت الأوصاف في هذا الديوان، واختص القليل الذي جاء منها فيه بكونه توضيحيًّا[3] وعظيًّا يبين المقصود الأخلاقي من النظم ويجليه، كما يتبين من قوله يصف الخمر:

إن كـــؤوس الـمـــدام تـشـبـهـها الـسـ

ـسـيـوف والمـــوت فـــي مـضـاربـهـا

شـمـوسـهـا شـمـس بـاطـل شـرقـت

فـــلا يـكـن فـــوك مـــن مـغـاربـهـا

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٨٣.

(٢) انظر رسالته في التعزية / عطية: ص ٢٠٥.

(٣) انظر تفصيل ذلك في المبحث الخاص بدراسة التصوير والتخييل في اللزوميات في ما تقدم: القسم الثالث.

ونملها إن تدب في جسد
أضر للنفس من عقاربها
وكل ما أنهب العقول وإن
خالفها فهو من أقاربها[1]

٣ - الوصف في الدرعيات: لم يجد التصوير التخييلي المستقل الطريق إلى منجز أبي العلاء إلا عندما نظم ديوان الدرعيات في آخر حياته، وقد أوضحت في دراستي لتحولات الإنجاز أن هذا الديوان كان يتضمن خطابين: أولهما أخلاقي يتمثل في دعوته المسلمين إلى الجهاد والتصدي للروم حماية للدين والأعراض، والثاني فني يتجلى في الصور التعجيبية الكثيرة التي زخر بها.

لقد ترفع الشيخ في مرحلة السقط عن ركوب المقطوعات الواصفة مستغنيًا عنها بالأوصاف الوظيفية في القصائد نفسها لأن تباديه كان يوجه إنجازه، لكن ما انتهى إليه هذا الإنجاز في تحوله كان نقيض ما بدأ به، فالوصف المستقل الذي ترفع عنه في سقط الزند كان هو نفسه الفن الذي سمح له بالعودة إلى التجويد الشعري، دون الخروج عما التزم به وهو يعلن توبته من الشعر بالعودة إلى الأغراض التي بنى عليها سقطياته، وأعني النسيب والمديح وأخواته، ولذلك نجد الوصف المستقل أخر ما ختم به منجزه الشعري الكبير. وفاعلية الوصف المستقل في الدرعيات لا تتجلى فحسب في تخصيصه المقطوعة كلها له، ولكن تخصيص الديوان بأكمله لذلك، بل تخصيصه كل قطعه لموصوف واحد لم يحد عنه هو الدرع.

ووصف الدروع في شعره ليس جديدًا، فقد وصفها في سقط الزند[2] كما وصف

(١) اللزوم: ١/١٧٧.
(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

السيف وغيره، ولكن الجديد هو تفرغه لوصفها دون سواها، وهو اختيار يجعل الدرعيات نموذجًا فنيًّا مكتملًا للوصف المجود عندما ينفرد موصوف واحد بديوان كامل. فهذه القطع الإحدى والثلاثون تعد بجودتها رغم عدم شهرتها ديوان الوصف الأول في منجزه الشعري، ولعلها أجود دواوين هذا الفن في الشعر العربي جميعه.

وقد وفر الشيخ لدرعياته كل خبراته بأساليب التصوير المجود التي وفرها لسقطياته فبالغ وأغرب، وخيل وعجَّب، وبدَّى الصور وجعل الإيصار من أهم أركانها رغم عاهته، ويبدو أن اختياره موصوفًا واحدًا كان مغامرة فنية جره إليها التحرج الأخلاقي من نقض توبته بالعودة إلى قبائح الشعر. وإذا كان قصر المقطوعات في الوصف المستقل يعزى إلى ضيق مجال التصوير، وإلى الخشية من الإملال نتيجة تكرار نفس التشبيهات والاستعارات، فإن التقيد بنفس الموصوف في الديوان كله يجعل التكرار أغلب والملل أقرب لضيق الحقل الدلالي الذي تتحرك فيه الصور المخيلة.

وليتجنب الشيخ الوقوع في ورطة الإملال اختار لوصف الدروع طريقة المسالك الدلالية المتنوعة التي تتعدد بها المعاني وتختلف، لكن لتنتهي عند نفس الموصوف، وهي طريقة تضفي على الوصف طرافة متجددة، وتشعر المتلقي رغم وحدة الموضوع بأنه أمام موصوفات متعددة، وذلك لتنوع الحقول الدلالية التي تستمد منها الصور. وقد كان من نتائج لجوء الشيخ إلى طرافة المسالك تغير اتجاه العلاقة بين الأغراض الشعرية وفن الوصف في الصورة التي وقف عندها إنجازه المتحول، فبينما كان الوصف في سقط الزند فنًّا وظيفيًّا يخدم أغراض القصيدة ومعانيها الكبرى، أصبح في الدرعيات هو المخدوم، وصارت المعاني المتنوعة المستعارة من مختلف الأغراض والحقول الدلالية سبيلًا إلى توسيع مجاله وإغنائه، وتجاوز حدود القول الضيق الذي تفرضه أحادية الموضوع.

ويمكن رد كثير من المعاني التي جدد بها الشاعر صورة الدرع في ديوانه الأخير إلى مسالك دلالية كبرى نذكر منها: الطبائع الأربع والكائنات الحية والمعقولات والمحسوسات.

أ – الدرع والطبائع الأربع: النار والماء والهواء والتراب.

● يتخذ الشيخ النار مسلكًا إلى بناء أوصافه، فتبدو الدرع في بعض الصور بنتا أرضعتها أم الشرار كما أرضعت السيف فصارت أختًا له:

أرضعتها أم الشرار فما تعـ
ـرف إلا أنيسة الليل ظيرا
وهي أخت الجراز تدعو ويدعو
والدًا ما استعان إلا سعيرا[1]

وتبدو في أخرى مذنبة يعذبها القين في جحيم تضطرم نيرانه:

عذبها الهالكي صانعها
في جاحم من وقوده ضرم[2]

ويستعير من التقويم الفلكي شهوره، فيجعل الدرع التي ألهبتها ألسنة النيران باردة في الملمس كأنها صقيع شيبان أبرد شهور الشتاء، رغم أن أدل الشهور على حرارة النار التي عذبت بها شهر ناجر:

تولي الأيادي قرًّا حين نلمسها
كأن ناجرها في اللمس شيبان[3]

ولتكامل الحرارة والبرودة فيها وهما طبعان متناقضان ينسبها الشيخ إلى غرائز الأجرام فيجعل لها طبع المريخ المتوقد نارًا وطبع زحل القارس:

اذ ناسبت زحلاً ببرد طباعها[4]

وإذا كانت خضرة الطحلب فوق مياه الأحواض تنبئ بتقادمها راكدة، فإن الخضرة التي تعلو وجه الدرع ليست طحلبًا كما يتوهمها الرائي وإنما هي آثار النار الموقدة التي صلاها فيها الحداد:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٨٤.
(٢)نفسه: ص ١٨٥٩.
(٣)نفسه: ص ١٩٤٦.
(٤)نفسه: ص ١٩٨٣. وقوله في: ص ١٩٥١: أجيدت بمريخية النار فاغتدى... لها زحلي في الغرائز قارس.

فــلا قــــدم الأيـــــام ألـــبـــس غـلـقـقًـا

جـبـاهًـا ولـكـن نــار قـين بـهـا صــال[1]

●● لكنه في صورة أخرى يتعمد أن يوهم المتلقي أن هذه الخضرة طحلب حقيقي يعلو صفحتها:

ومـــا صــــدأ يـعـتـانهـا غـيـر خـضـرة

تجـلـل عطفيـهـا مـن الـعـرمـض الـبـالـي[2]

وهو إيهام يلزم بأن تكون الدرع حوضًا يتجمع فيه ماء لا يجد إلى الحركة سبيلًا فيركد. ومسلك الماء من الصور التي استفرغ فيها الشيخ جهده وهو يصف الدروع، وكأنه كان يجده أنسب كل المسالك لوصفها وأدلها على جماليات تمثل العين والمخيلة لها:

عــلـــى أمم إنــــي رأيـــتـــك لابـسًــا

قـمـيـصًـا يـحـاكـي المـــاء إن لـم يـسـاوه[3]

وكما تحاكي الدرع الماء تحاكي السراب الذي يلبس على الضالين في المهامه:

كـلائـحـة الـبـاغـي المـضـل رأى ضـحـى

شــذا مــن ســراب فــي مـهـامـه أغـفـال[4]

ولا يبدو لهذا الاحتراس في تشبيهها بالماء تأثير في تشخيص ماويتها، لأن الدرع لديه بصفائها ولمعانها هي الماء نفسه، فالضباب المشهورة بخوفها منه تخشى الاقتراب منها:

يـــولـــي الحــســل عـنـهـا مـسـتـجـيـرًا

ويـــكـــره قـربـهـا ضـــب الـــبـــداوه[5]

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٢٦.

(٢)نفسه: ص ١٨٢٨.

(٣)نفسه: ص ١٩٠٩.

(٤)نفسه: ص ١٨٢٨.

(٥)نفسه: ص ١٨٧٩. وانظر قوله في: ص ١٨٥٩: ينفر عنها ضب العذاة كما... يهاب نقعًا من بارد شبم.

والوحوش العطشى تسعى نحوها مبتغية الورد، وعندما تهم بالارتواء تفاجأ بأنها لا تنال من صلابة مائها إلا اللحس:

وغـــرت عـيـون الـوحـش فـاقـتـربـت لـهـا
صـــواد وبـاغـي الـــورد مـنـهـن لاحـــس[1]

ولعل في اللحس ما يروي عطشها، فالظمآن إذا رآها طمع في شربها:

إن يــــراهـــا ظـــمـــآن فــــي مـــهـــمـــهٍ
يــســـألــك مــنــهــا جـــرعـــة لـــلــفـــم[2]

فإذا أطال النظر إليها اجتزأ بمرآها عن الشرب كما تجتزئ الوحوش بالرطب عن ورود المياه، لأنها بصفائها ومائها سليلة دجلة التي توهم إذا وضعت في رمال قاحلة أن الرمل يجود بالماء:

يــظــل بمـــرآهـــا المـــســـوف جـــازئًـــا
كـمـا اجـتـزأت بـالـروض رادة آجـال
تــريــك ربــيــعًــا فــي المـقـيـض كـأنـهـا
لـــدجـــلـــة بــنــت مـــن صـــفـــاء ودجـــال
يــقــول إذا مـــا رمـــلـــة ألــقــيــت بـهـا
جــهـول أنـــاس جـــاء رمـــل بـــأوشـــال[3]

إن خضرة الطحلب التي تعلو حوض الدرع تعزى إلى ركود مائها فيها وهي على أرض مستوية، لكنها إذا وضعت على منحدر تدفقت كماء دلو أريق:

وإذا صـــادفــت حـــــدورًا جــــرت فـيـ
ـــه إراق الـشـريـب مـــاء الـــذنـــوب[4]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٥٥.
(٢)نفسه / نفسه: ص ١٧٥٩.
(٣)نفسه / نفسه: ص ١٨٢٢ – ١٨٢٤.
(٤)نفسه/ نفسه: ص ١٨٨٢.

أو هَمَتْ كغيث دافق جادت به سحب السماء على البقاع المجدبة فيحاول المسنتون أن يحيوا بها زرعهم:

ماوية تهوي هوي الماء من
دهماء تهدي عذبه لبقاعها
مرت بيثرب في السنين فحاولت
سقيًا بها الأغمار من زراعها[1]

وتعود الخضرة من جديد إلى الصورة، لكنها تصبح خضرةَ الزرع الذي أُحيِيَ بعد أن كان ذوى، لا طحلبَ الماء الآسن:

لو حمل الشهب كان يملكها
ثم هوت عنه للتراب مأى
يهم أن يرجع النبات بها
أخضر من بعد ما يقال ذأى[2]

والأصل في ما يسقى به الزرع والأحياء من ماء الأمطار والآبار أن يكون طاهرًا، ومثله في االطهارة ما تبصره العين من ماء الدروع، ولذا يكاد الفتى يعب فيها جرعًا[3]. لكن الشرط في ما يُتطهر به من الحدثين أن يكون طهورًا، وعندما يتخذ الفارس الدرع لباسًا له يصير في حكم من يغتسل، لكنه اغتسال من افتقر إلى النار في شهور البرد فتحمل صقيع الماء المتجمد على أعضاء بدنه:

وثوبي أضاة إن شكا الظمء تحتها
كمي هياج فهو ظمآن سابح
كمغتسل أعلى جمادى ببارد
وما سجل الماء حين يفرغ سائح

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٨٧ ١٩٩١.

(٢) نفسه: ص ٢٠١٠.

(٣) نفسه: ١٨٦٣، حيث قوله: كاد الفتى يعب فيها جرعًا.

تـشـبـت مـنـه كـل عـضـو بـحـظـه

مـن المـاء إلا راسـه والمـسـائـح

كـأن الـفـتـى سـنـت عـلـيـه بـلـبـسـهـا

يـداه ننـوبًـا مـا اسـتـقـتـه المـوائـح[1]

وليصح الغسل من الحدث يجب تعميم البدن كله بالماء، وإفراغه على كل عضو فيه فلا يستثنى رأس ولا ذوائب، وقد أكمل الشيخ فرائضه[2] فجعل للدرع مغفرًا يغطي الرأس والشعر ليكون المغتسل بها غائصًا ببدنه كله في جامد مائها:

تـرى المـرء فـيـهـا يـحـمـل المـاء جـامـدًا

وإمـا عـلاهـا مـغـفـر فـهـو قـامـس[3]

●●● ويتضح من تتبع الصور التي جعل فيها الشيخ الهواء مَعْبَرًا إلى وصف الدرع، أنه لم يجد في هذا العنصر مادة فنية قابلة لأن تستثمر في بناء أو صافها اللطيف، فلطافته تجعل تشخيص جسمه غير المرئي متعذرًا، ولذا نجده لا يظهر في الصور المعدودة التي بناها عليه إلا من حيث آثاره المرئية في غيره. وقد اتخذ الشيخ ماوية الدروع أساسًا لإظهار هذا الآثار، فحلقات الدرع بلمعانها وصفائها نهر يجري، لكن تموجها أثر من آثار الرياح وهي تصفق صفحات الماء فتجعله أمواجًا صغيرة متلاحقة:

مـن كـل سـابـغـة الـنـيـول كـأنـهـا

نـهـي تـصـفـقـه الـريـاح بـقـاعـهـا[4]

ويبدو أنه لم يجد في استغلاله مسلك الهواء سوى هذه الصورة لتشخيص تموج زرودها وحلقها، وإن بدا في تسمية الرياح وتحديد مهبها ووصف الأرض التي تجري عليها ما يزيد الصورة وضوحًا:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١١ - ١٩١٣.

(٢) انظر كتاب الفقه على المذاهب الأربعة: ١/١١١.

(٣) نفسه: ١٩٥٢. والمغفر ما يوضع على الرأس من جنس الدرع. والقامس الغائص في الماء.

(٤) الدرعيات/شروح: ص ١٩٧٦.

مــثـل غــديــر الـحـــزن جـيــد شـفـقـًا

وافـــى جــنــوبًـا أو شــمـــالًا مـــسـعـا[١]

وقد يستطرف المتلقي المقابلة بين صمود حلق الدرع أمام شدة عواصف الحروب، واستسلامها لليونة الرياح الهابة، في قوله:

وعــصــت مــن عــواصــف الـحـــرب أمـــرًا

قـبـلـتـه مـــن شــمـــأل وجـــنـــوب[٢]

لكن الصورة تظل واحدة، فمسلك الهواء كان أضيق من أن يغني حقل الوصف في الدرعيات، ولم يكن الشيخ ليقع في شرك التكرار الممل لأن التجاءه إلى المسالك الدلالية إنما كان وسيلة فنية للابتعاد عن هذا الشرك.

●●●● وخلافًا للهواء وجد الشيخ في التراب ومعادن الأرض ما سمح له بإغناء معاني الوصف وتنويع صوره، فالتراب رمز للضعة والحقارة لأنه بعتامته ويبوسته وثقله مفتقر إلى صفاء الماء وشفافية الهواء ولطف النار، لكن في بعض معادنه ما يعتبر مكمن القوة والمنعة والعز والغنى، وقد أفاد في تصوير الدرع من هذا وذاك، فأنفس الدروع لديه ما كان مكتمل النسج، ولا يعد نسجها مكتملًا إلا عندما يوفيه صانعها، فتطول ويصبح لها ذيل يتباهى به لابسها:

لـــقـــد أرانــــــي لابـــسًـــا نــثــرة

أسـحـب مـنـهـا فـي الـوغـى فـضـل نـيـل[٣]

لكن للإذالة حدا إذا تعداه الناسج جرت على التراب فأهينت، وحق الدرع على صاحبها أن يصونها ويكرم أذيالها عن أن تمس الأرض وحصاها:

مـكـرمـة الأذيـــال عــن مـسـهـا الـحـصـى

إذا جــر يــومًــا درعـــه كـل تـنـبـال[٤]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٦٤ – ١٨٦٥.
(٢)نفسه: ص ١٨٨٥.
(٣)نفسه: ص ١٩٣١.
(٤)نفسه: ص ١٨١٤.

لذا لم يفته وهو يجعلها مذالة أن ينبه المتلقي على أنه لا يقصد إلا أنها أطيلت ووفيت، لا أنها أذلت بجرها على التراب:

وتـلـك أضـاة صـانـهـا المـرء تـبع

وداود قـين السـبـغات أذالـهـا

ولـم تـلق هـونًا بـالإذالـة إنما

مـرادي وفـي نيلـهـا وأطـالـهـا[1]

ولعل في تنزيهه أذيال الدرع التي يصفها عن أن تهان بمس التراب وكذا في مدح إذالتها ما يجعلها درعًا مثالية عزيزة الوجود، إذ ليس بين إذالة الهوان وإذالة التوفية إلا فرق لطيف لا يكاد يدرك، لأن نيلها المكرم عن مس التراب يجب أن يطول حتى يغطي قدمي لابسها ويحميهما، وليس بين أسفل القدم وبين التراب فارق:

أمـن الـفـتـى مـن عـنـد مـعـقـد زره

حـتـى عـلـى الـقـدمـين ريـع وسـاعـهـا[2]

لكن التراب الذي يهين الدرع إذا مس أذيالها هو نفسه العنصر الذي تستمد منه قوتها، فالحديد المستخلص منه هو المعدن الذي تنسج منه حلقاتها فتنسب إليه[3]. ورغم ليونتها التي تجعلها ماء منسابًا وخضرتها التي توهم أنها ربيع[4] جيد وسقي يظل طبعها طبع الحديد، وهو معدن يروع بجوهره الذي يحمل الموت ويصده في آن واحد، ولذا يجعلها هي الحديد نفسه:

وأيـن رجـالٌ كـان يـحـمـى عـلـيـهـم

حـديـد فـيـحـمـون الـقـطـين كـمـا يـحـمـي[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٢٧.

(٢) نفسه: ص ١٩٧٩.

(٣) انظر قوله: فقدن رجالًا وافتقرن عشية... إلى لبس أدراع الحديد على رغم. نفسه: ص ١٩٩٦.

(٤) انظر قوله: ربيع حديد راع قيس بمثله... ربيعا إلى أن خان والخل خالس. نفسه: ص ١٩٥٣.

(٥) نفسه: ص ١٩٩٩.

ويشارك الدرع في الانتساب إلى الحديد أسلحة أخرى منها السيوف والرماح والسهام، إلا أنها تختص دونها بأنها أسلحة تفتك بالأحياء فتزهق الأرواح وتعجل بالهلاك حتى صارت لفظة الهالكي من أسماء الحداد الذي يصنعها، ولذا تبدو الدرع كالمقصرة عنها، لأنها بطبيعة تركيبها وصنعها عاجزة عن إلحاق الموت بالمحاربين وإن كانت قادرة على صده، لكن افتقارها إلى القدرة على إهلاك الأحياء لا يقلل من شأنها لدى الشيخ، ولا يجعلها دون أخواتها وإن كان الفتك هو معيار تفاضلها، بل إنها تفوقها كلها لأنها تملك القدرة على الفتك بها هي نفسها رغم أنها رسل المنايا السريعة إلى الكماة. فأسلحة الفتك التي تسقيهم الموت تسقاها هي الأخرى بعد أن تهان، لكن ما يهينها زرود الدرع لا سلاحٌ قاتلٌ مثلها:

ذات سرد تهين رسل المنايا
كلما فارقت إليها جفيرا

إن تردها القناة فهي فناة
نمرًا صادفت بها لا نميرا

لو أتاها الحسام كالمقرم الوا
رد ما أصدرته إلا عقيرا[1]

وقد بدا الشيخ في درعياته حريصًا على إظهار هذه الأسلحة بمظهر الضعيف المتخاذل أمام قوة الدروع وحلقها المحكم النسج، وذلك من خلال صور فنية متنوعة تبدو فيها ساخرة من النبال والرماح والسيوف مستهينة بها:

ضاحكة بالسهام ساخرة
بالرمح هزاءة من الخذم[2]

أما هذه الأسلحة فإن الرعب يملأ نفوسها عند ما تقترب منها مكرهات لأنها تدرك أنها ملقاة حتفها عندها:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٨ – ١٧٧٩.

(٢)نفسه: ص ١٨٥٤ . وانظر قوله في (ص ١٧٦٥): هازئة بالبيض أرجاؤها... ساخرة الأثناء بالأسهم.

وتخال الشفار في وردها الكفـ

ـفار زاروا من الجحيم شفيرا

زفرت خوفها الرماح ولم يسـ

ـمعن منها تغيضا وزفيرا[1]

وتتعدد الأوصاف الطريفة التي تشخص فتك الدرع بكل واحد من هذه الأسلحة وتنكيلها بها، وهي تلتقي كلها في تصوير كل سلاح وهو ينحدر مهانًا أو يهلك متوجعًا، كما يتبين من قولها هي نفسها تخاطب السيف مستخفة به:

ألم يبلغك فتكي بالمواضي

وسخري بالأسنة والزجاجِ

فلا يطمعك في الغمرات وردي

فإني ربَّة المرِّ الأجاج

فإن تركد بغمدك لا تخفني

وإن تهجم على فغير ناج

متى ترم السلوك بي الرزايا

تجد قضاء مبهمة الرتاج

يرد حديدك الهندي سردي

رفاقا كالحطيم من الزجاج[2]

ولا يسلم من بطشها أشهر السيوف، فحتى ذو الفقار حفرت فيه حفرًا يوم بدر كانت ستودي به لولا أنا لله أراد له أن يصبح سيف الرسول ﷺ :

غادرت في سيفي سلامة والصمـ

ـصام والقرطبي ردافى ندوب

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٨.

(٢)نفسه: ص ١٧٢٠ - ١٧٣١.

وحسام ابن ظالم صاحب الحيـ
ـية سمته كان بالملعوب
وعلى الملك يوم عين أباغ
نكلت حد مخذم ورسوب
ونهت ذا الفقار لولا قضاء
بت من غالب على مغلوب[1]

ويقود الرمحَ حتفه إليها فيتحطم على حلقها كنوى التمر محتضرًا وللموت في صدره حشرجة وخرير:

تركت بالمهندات فلولا
في خشيب منها وغير خشيب
والسنان الذي يصاغ على صنـ
ـفي ردى من تموج ولهيب
جاريًا ماء الحتف من غير الدهـ
ـر إليه كالماء في الأنبوب
راكبًا يطلب المنون ذرا عشـ
ـرين لم يدر كيف معنى الركوب
كنوى القسب كدت تسمع في الآ
خر منها للموت مثل القسيب[2]

وإذا قدر للرمح أن ينجو من شرك الموت الذي تنصبه له، فإنه يرجع عنها مندحرًا يحلف أنه لن يعود إليها ثانية بعدما تقوس سنانه فصار بعد استقامته كالهلال الهزيل:

عب سنان الرمح في مثل النهر
فعاد نضوًا كعلامة الشهر

---

(1) الدرعيات/شروح: ص ١٨٨٧ – ١٨٩٠. وقد سمى في هذه الأبيات بعض السيوف المشهورة بأسمائها.
(2) نفسه: ص ١٨٨٥ – ١٨٨٦.

يحلف لا عاد لها مدى الدهر[1]

أما السهام فإنها أهون الأسلحة عندها لأنها لا تقوى قوة السيوف والرماح التي تتحطم على صخرها، ولذا كان منقار فرخ القطاة وهو يزقو بصوته الضعيف الصورة المرئية المسموعة لتشخيص إعوجاج نصالها وهي تتساقط مثنية مهانة بعد أن كانت رسلًا للمنايا:

كم فرخي ثنته تحسبه
منقار فرخ القطاة حين صأى[2]

وعندما تبصر السهام المفوقة ما فعلته الدرع بأخواتها يملؤها الرعب فتحبو نحوها خائفة عاجزة عن التحليق، ثم يشلها الخوف فتنكل عنها ناجية بأنفسها:

وقد ترجع السهم الأصم نضيه
فينكص عنها بعد ما هم حابيا[3]

وليس حديث الشيخ عن فتك الدرع بأسلحة الهلاك إلا تشخيصًا فنيًّا لقدرتها على رد الموت الذي يتربص بلابسها والتصدي له، فهو يفرق في درعياته بين نوعين من المنايا: الموت المقدر لكل حي الذي لا يؤخر إذا جاء الأجل، والهلاك الذي تنذر به الأسلحة في الحروب. أما موت الأجل فيعترف الشيخ بأن الدرع عاجزة عن رده لأن الهلاك المقدر لا ينجي منه تحصن ولا استتار:

ومن شهد الوغى وعليه درعٌ
تلقَّاها بنفس مطمئنة
على أن الحوادث كائنات
وما تغني عن القدر الأكنة[4]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٩٧٤.
(٢)نفسه: ص ٢٠٠٩.
(٣)نفسه: ص ١٩١٥.
(٤)نفسه: ص ٢٠٠١ ٢٠٠٢.

وليس لأي مخلوق شجاع أو عزيز جواد أن يرجو بعزه وسجاياه خلودًا، لأن نهاية الأسياد والفضلاء موت لا يستثني سيدًا ولا فقيرًا ولا تقي منه درع:

كأنما النبل في الهيجاء رجل دبًى
طارت إليك وقد ظنتك من كلإ

فما وقيت وقد جاءته ميتتهُ
وأي نفس بذك الخطب لم تجأ[1]

وأما إذا كف القدر يده فإن الدرع تستخف بالردى وكل ضروب المنايا التي تصطاد الكماة في نقع الحروب، فحديدها في ساحات الوغى ملاذ آمن تحتمي به الأيدي اللاعبة بالسيوف:

أردانها أمن غداة الوغى
للكف والساعد والمعصم

لو أنها كانت على عصمة
في الوقبى لم يدع بالأجذم[2]

وحلقها المضاعف قد أقسم بألا يسفك للابسها دم أو يراق نجيع:

آلى مضاعفها على مجتابها
أن لا يمور له دم مسفوك[3]

لذا تظل المنايا ضعيفة عندها عاجزة كالجنين في رحم أمه لا تجديه يداه:

يد المنايا إذا تصافحها
أعيا بها من يدين في رحم

معابل الرمي عندها عبل
ملقى وسحم النصال كالسحم

(١) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠١٤ – ٢٠١٥.
(٢) نفسه: ص ١٧٥٧.
(٣) نفسه: ص ١٩٠٣.

فهي فم العود بنهن به

وهن شوك القتاد والسلم[1]

إن الدرع ملاذ إذا احتمى به المستجير أمن على نفسه وحياته [2]، وليس أمن لابسها أمن اللاجئ إلى حرم لا تنتهك قدسيته، ولكنه أمن من لاذ بحمى حرمة حام لا يعرف قلبه الخوف ولا يجرؤ شجاع على الاقتراب منه. لقد نزع الخوف من فؤاد الدرع فلم تبال أسيفًا شهر أم نصل سدد، ولما هانت عندها رسل المنايا هانت عندها المنايا التي أرسلتها فلم يعرف خوف الموت إلى نفسها سبيلًا:

ولم يلق في روع لها خوف صارم

ففاز بطهر من تقى الموت روعها[3]

لكن لكل قوي مقتلًا يؤتى منه، فالحديد الذي تنسب إليه الدروع يفتقر رغم صلابته ومتانته إلى نبل بعض المعادن العزيزة التي تحتفظ بصفائها وخلوصها فلا تصدأ ولا تبلى، والصدأ هو الآفة التي يخشى على الدرع منها لأنها نذير بفنائها. وإذا كان النسج غير المضاعف عيبًا يذمه الشيخ في الدروع، فإن الصدأ يعد لديه من أفحش عيوبها لأنه علامة على تسلل الضعف والفساد إليها:

أضاة قضاها القين مثنى فبدلت

بأخرى نموم صاغها القين موحدا

وقد صديت حتى كأن قتيرها

عيون دبا قيض عمين من الصدى[4]

ولذا نجده ينصح مالكها بألا يسهو أو يغفل عن جلائها وصقلها وإن بدت قوية تحطم القنا والسيوف، فخضرة الصدأ الأولى التي يعلوها قد تفنيها كلها:

لا تله عن جلائه ولا تغب[5]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٦٠.

(٢) انظر قوله: حرام أن يراق نجيع قرن... يجوب النقع وهو إلي لاجي. نفسه: ص ١٧٢٦.

(٣)نفسه: ص ١٩٩٣.

(٤)نفسه: ص ١٩١٨ ١٩١٩.

(٥)نفسه: ص ١٨٧٠.

ولم يتردد الشيخ في وصف الصدأ الذي يلحق الدرع لتقادمها بالدنس والاعتلال، ورماد النار لديه دواء يطهرها من دنسها ويخلصها من علتها:

وقــد دنســت أعـطـافـه مــن تـقـادم

فـخـذ آس نــار لا يـسـاف فــداوه[1]

ولما كان لحلق الدرع المنسوجة عيون صار صدؤها رمدًا، وصار الرماد ذَرورًا يشفي منه[2]. ولصون الدروع من الصدأ كان مالكوها يغمرونها أيام السلم بالرماد أو يضعونها وسط البعر، فإن قدرت حق قدرها غمرت بفتيت المسك لأن الطيب الغالي وحده يليق بنفاستها:

أشـعـريـهـا بـديـل كـرتـهـا المسـ

ـك إذا مـا الـدعـاء صـار كـريـرا[3]

ب - الكائنات الحية: الآدميون، الحيوانات، النبات.

يتوسل الشيخ كما توسل بالعناصر الأربعة إلى إغناء أوصاف الدرع بالتحرك داخل حقل الكائنات ذوات النفوس فيجعل صور بعض الآدميين والحيوانات والنبات أركانًا في بناء الوصف.

● وأقرب بني الإنسان إلى الدرع لديه صانعها، وقد رد الشيخ صنع الدرع الأولى إلى حكمة الفلاسفة، لأن الحكيم الأول الذي ابتكرها كان يريد أن يبرهن على قدم العالم والمادة، فجعل مقاومتها الفناء شاهدًا على عدم حدوثها:

واسـتـودع الحـكـمـاء فـيـهـا حـكـمـة

قـدمـت فـخـافـوا مـن حـدوث ضـيـاعـهـا[4]

---

(١)نفسه: ص ١٩١٠.

(٢) انظر قوله: رمدت عينها فصحت بذر الرماد. نفسه: ص ١٨٤٥.

(٣)نفسه: ص ١٧٩٠. والكرة: البعر توضع فيه الدروع لوقايتها من الصدأ.

(٤) الدرعيات/شروح: ص ١٩٨٩.

وأما صوغها الأول وسبك معدنها فيعزيه إلى النبي داوود بن آشي الذي طوع الله له الحديد فجعل ختمه عليها:

عليها لداوود بن آشى خواتم
ولم يعرها خزان فرعون من ختم[1]

ورغم كون الدرع قميصًا منسوجًا، يحار النساج الحائك أمامها إذا ما هتكت فلا يعلم كيف يخيطها:

قدمت فلو هتكت تحير صانع
أنى يخاط نسيجها المهتوكُ[2]

وينفرد الهالكي الحداد صانع السيوف بأنه قادر وحده على رتقها إذا هتكت:

إذا فض منها الطعن معقد حلقة
أتى هالكي للفضيض بأقفال[3]

وإنما اختص الهالكي بالقدرة على إصلاحها لأنه كان وارث سر صناعتها من الحكماء ومن داوود، فصار المتفرد بصنعها بعدهم [4]، ولعلمه بأن ناسجها الأول داوود، وبأن الناس كلهم يعلمون أنها تنسب إليه، لم يختمها باسمه فقد جعل داوود اسمه ختمها الذي لا يمحى:

شح عليها قينها أن ترى
مجهولة الصانع لم توسم
فلاح للناظر في سردها
آثار داوود ولم تظلم[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٧.

(٢)نفسه: ص ١٩٠٥.

(٣)نفسه: ص ١٨٣٠.

(٤) انظر قوله: عذبها الهالكي صانعها... في جاحم من وقوده ضرم. نفسه: ص ١٨٥٩.

(٥)نفسه: ص ١٧٥٤.

لقد أصبحت الدروع بعد مرور الحقب سلاحًا يحتمي به المحاربون في حلبات القتال، لكن هذا اللباس القديم الذي شرفه ابن أشي بيديه لم يكن في العصور الأولى ليقوى به جبان أو يعز به فارس، لأنه كان قنية الملوك والأقيال التي تتهادى ولا تبتذل في الأسواق بالبيع والشراء:

ليس الذي يملكها بزميل
هدية من ملك إلى قيل[1]

ولعل سليمان كان لابسها حين قصد اليمن وفكر في غزو سبأ:

أراك ذخر سليمان وعدته
لما تفكر في المغزى إلى سبأ[2]

وإذا كانت هذه الدرع النبيلة قد صارت إلى أقيال اليمن هدية من الملوك، فإنها ظلت مقصورة عليهم في العصور الأولى فلم تبتذلها قبائل العرب بلبس ولا أهانتها بنسج:

ملبس قيل ما خيط مشبهه
لدارم قبلنا ولا درم
رآه كهلان من معاقله
في الحرب دون العبيد والخدم[3]

وقد ازدهى بها من ملوك الحيرة قابوس بن المنذر، وإنما صارت إليه إرثًا من جده كهلان وأعمامه بني جرهم الأقيال:

لاقى بها طالوتُ في حربه
جالوت صدر الزمن الأقدم

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢.
(٢) نفسه: ص ٢٠١٣.
(٣) نفسه: ص ١٨٥٧ ١٨٥٨.

كانت لقابوس بني منذرٍ

إرث الملوك الشوس من جرهم[1]

ويشير الشيخ إلى ما تعرض له بعض بني البشر فرسانًا وأجوادًا ثم يرد ما أصابهم إلى أنهم لم يملكوا دروعًا، فالربيع بن زياد إنما بخل على إخوته الكملة بالأيد في الحروب لافتقاره إليها، وقيس بن زهير لو ملك درعا كالتي أخذت منه لعاد إلى فخره:

بدونها ضن عن أقاربه

كامل عبس إذا الضراب فأى

وابن زهير لو حاز مشبهها

لباء منها بسؤله وبأى[2]

ولو لبسها حاجب بن زرارة يوم جبلة لم يؤسر فيضطر إلى فداء نفسه بألف بعير:

وحاجب لو حجبت شخصه

لم يمس في المنة من زهدم[3]

وما كان ابن مامة ليؤثر صاحبه النمري على نفسه بالماء ويهلك عطشًا لو كانت معه درع يشرب من مائها:

ولو أنها أضحت لكعب حقيبة

لأروى الفتى النميري من غير تسأل[4]

ولو ابتاع الفرزدق واحدة منها ما كان ليفر خوفًا من سيف عباد بن الحصين صاحب الشرطة حين توعده لهجائه جريرًا:

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٥٣ – ١٧٥٤.

(٢)نفسه: ص ٢٠١١.

(٣)نفسه: ص ١٧٦٣.

(٤)نفسه: ص ١٨٢١.

مــا خــلــت هــمــامًــا لـــو ابــتـاعــهــا

يــفــر مـــن خــــوف أبـــي جــهــضــم[1]

وتشغل المرأة في وصف الدروع حيزًا هامًا من حيث إغناؤها للصور وتنويعها للمعاني، ويوسع الشيخ هذا الحيز من خلال بناء الدرعية دلاليًّا على ثنائية تكون فيها المرأة قوة ثانية، تستهين بالدرع وتسعى إلى تعطيل فاعلتها والتخلص منها، أو تعظمها وتحث على التمسك بها والزهد في ما سواها. وتقوم ثنائية المعاداة أو الإعظام على ثلاثة مواقف تكون فيها المرأة فاتنة تشد إليها مالك الدرع بحسنها، أو زوجة تربي عياله، أو أما أنجبته. فجارته التي أوهمته أنها مخلصة في حبها له كشفت عن خلاف ذلك عندما تصدت له يوم خروجه إلى الحرب لابسًا درعه تدعوه إلى القعود، فتبين له ساعتها أن من نذر نفسه للدفاع عن الحمى والأعراض لا يجب أن يفسد ذلك بمعاشرة الحسان، إذ لا مناسبة بين الكمي وبين صاحبة الحلي:

مـــا نـــخـــلـــت جـــارتـــنـــا ودهـــا

يـــوم تـــــراءت بـــكـــثـــيـــب الـــنـــخـــيـــل

قـــامـــت أمـــــام الـــرجـــل مـــثـــل الـــتـــي

تـــامـــت أبـــا الـــنـــجـــم غـــداة الـــرحـــيـــل

مـــا صـــاحـــب الـــســـيـــف ســـعـــى نـمـلـه

مـــن ربـــة الـــدمـــلـــج ذات الـــنـــمـــيـــل

لـــقـــد أرانـــــــي لابـــســـًا نـــثـــرة

أســـحـــب مـــنـــهـــا فـــي الـــوغـــى فـــضـــل نـــيـــل[2]

ولعل أجهل الناس بقيمة درع الفارس ونفاستها الحسناء المهورة وأبوها، فقد جعل درعه السابري مهرًا استرخصه الأب واستهان به، فطالبه بصداقها فاتحًا باب

(1) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(2)نفسه: ص ١٩٢٩ – ١٩٣١.

البين والقطيعة وهو لا يعلم أن ثمنها كان يكفي لسوق مائة من الإبل فضلًا عن بكرانها لو هانت على الفارس الخاطب فابتذلها بالبيع:

حلوت أباها السابري وفاتني

بها وتقاضى ساعة البين مالها

ولو بعت درعي سقت يا هند للفتى

هنيدة ألغى الراعيان إفالها[1]

وقد تفتن الحسناء المولعة بالحلي بجمال الصياغة في الدرع البيضاء وهي على جسم الفارس فتريدها لأبيها، وتبذل له فيها قرطيها وكل ما لديها من حلي وذهب، فيزهد في ما بذلته له وفي ما يمكن أن يجعله أبوها ثمنًا لها من إبل وخيول، لأنه لم يهنها ببيعها عند الحاجة لرجل فكيف يهينها ببيعها لامرأة، وعندما تيأس تعمد إلى غوايته فتغريه بخمرها ليلين ويستسلم وهي لا تعلم أنه منذ لبس درعه لحماية العرض هجر الخمر واللهو:

نزلنا بها في القيد وهي كروضة

سقتها عنان الشعريين عنانه

فلما رأت ضمن الحقيبة جونة

أبرت على طول الكمي بنانه[2]

وإذا كان جمال الحسناء وحليها وخمرها وأموال أبيها لا تعدل لدى الفارس درعه، فإن ما أذله وهو العزيز النفس، وأرغمه على تحمل مهانة البقاء بديار الحسناء مستعطفًا إياها، الأملُ في استرجاع عدته التي أخذها منه أبوها خيانة:

يـــا المـــيـــس ابـــنـــة المـــضـــلـــ

ـــــلـــل مــــنـــــي بـــــزاد

---

(١) الدرعيات/ شروح: ١٩٢٦ – ١٩٢٧.

(٢)نفسه: ص ١٨٧١ – ١٨٧٥.

لــــيـــس واديــــــــك فــاعــلــمــيــ

ـــــه لـــــقــــومـــــي بـــــواد

إن تـــولـــيـــت غـــاديًـــا

فـــبـــطـــــيء عـــــــــوادي

خـــانـــنـــي مـــلـــبـــســـي أبـــو

ك فـــحـــلـــي صـــفـــادي

بـــــــــــــدلاصٍ كـــأنـــهـــا

بـــعـــضُ مـــاء الـــثـــمـــاد[1]

ولا تبدو الزوجة مشاركة لزوجها المحارب في تقدير الدرع وإدراك نبل القيم الأخلاقية التي تكمن في حقلها، فأبعد ما تدركه الزوجة منها أنها بضاعة من حديد قد يتنفع العيال بثمنها إذا كان أبوهم محظوظًا فوجد من يشتريها منه:

قـــالـــت سـلـيـمـى والـــكـــريم يـنـعـى

لـــو كـنـت مــجـدودا لـبـعـت الـــدرع

تـــبـغـي بــــذاك لـلـعـيـال نـفـعًـا

كـيـف ألاقـــي الحـــرب يـــوم أدعـــى

لأمـــنـــع الـــســـرب لـــيـــوثًـــا فـــدعـــا[2]

وقد تجعل الزوجة بيع الدرع شرطًا لبقائها معه، وبيعها هو الغي والضلال نفسه لأن خليلتيه اللتين يعد التفريط فيهما خسارة هما درعاه، أما النساء فكثيرات إذا ذهبت واحدة جاءت أخرى:

أمـــرتـــنـــي الـــغـــي الـــعـــواذل والحـــا

زم رأيُـــا مـــن لا يـــطـــيـــع أمـــيـــرا

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٤٢ – ١٨٤٣.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٨٦٢.

إنمـــا جـــارتـــاي جـاريــتـــا حـــيٍّ

ومــــا زالـــــت الـــنـــســـاء كـــثـــيـرا

وقــمــيــصًــا يــبــلـي الــفــتـى كـــل عــام

وقــمــيــصــاي أدركـــــا أردشـــــيـــــرا[1]

ولتيقن الكمي الغيور من زهد زوجته في الدرع واسترخاصها لها، يحرص عندما يشيخ ويحس بقرب نهايته على أن يذكرها بقيمتها، ويحذرها من أن يخدعها طامع فيها بالمال الكثير فتبيعها له، وينصحها بأن تخفيها عن الأعين بدفنها، ويوصيها بتفقدها صونًا لها من الصدأ، وبألا يلبسها شجاع غيره:

أعـــيـــدي إلــيــهــا نــظــرة لا مـريـدة

لـهـا الـبـيـع واعـصـي الـخـادعـي لـك بـالـخـالـي

ومـــا بــــردة فـــي طـيـهـا مـثـل مـبـرد

بـعـاجـزة عـن ضـم شـخـص وأوصـــال

فـــلا تــلـبـسـيـهـا أنـــت غـيـري بـاسـلاً

إذا مــت لــم يـحـفـل رداي وإبـسـالـي

وخـــطـــي لـــهـــا قـــبـــرًا يـضـلـون دونـــه

كـقـبـر لمـوسـى ضـلـه آل إســـرال

ولا تــدفـنـيـهـا الـجـهـر بـل دفـن فـاطـم

ودفـــن ابــن أروى لــم يـشـيـع بـإعـوال

لـــك الـــســـور والخــلــخــال وهــي لـربـهـا

أعـــز عـلـيـه مـــن ســـوار وخـلـخـال[2]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٩٢ – ١٧٩٣.

(٢)نفسه: ص ١٨٣٢ – ١٨٣٨.

ويهلك الموصي وتختفي الدرع، لكن ابنه الطفل ما يلبث أن يشب ليسأل أمه عما فعلت بدرع أبيه خاشيًا أن تكون قد خالفت وصيته ففرطت فيها بإعارة أو بيع أو وديعة:

ما فعلت درع والدي أجرت
في نهر أم مشت على قدمِ

أم استعيرت من الأراقم فار
تدت عواريها بنو الرقم

أم بعتها تبتغين مصلحة
في سنة والسماء لم تغم

أم كنت صيرتها له كفنًا
فتلك ليست من آلة الرجم

أم كنت أودعتها أخا ثقةٍ
فخان والخون أقبح الشيم

أم صالحات البنات إضن بها
زيادة في الرعاث والخدم[1]

لكن يتبين أن الزوجة لا تدرك قيمة درع زوجها الكمي إلا بعد أن يكون قد مات، ولذا نجدها بعد ترملها لا تكتفي بتنفيذ الوصية، ولكنها تكشف للإبن -وهي تسلمه درع أبيه - عن أن الأولى بمن لبس الدروع للذوذ عن الحمى وتاق إلى المكارم ألا يعقل نفسه بقيد الزواج، لأن الزوجة والدرع ضرتان لا تجمعان:

عليك السابغات فإنهنه
يدافعن الصوارم والأسنه

ومن شهد الوغى وعليه درع
تلقاه بنفس مطمئنه

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٩ - ١٩٥٢.

ونـــعـــم ذخـــيـــرة الـــبـــدوي زغـف

أوان الـبـيـض يـسـقـطـن الأجـنـه

ولـــم يـــتـــرك أبــوك ســوى قـنـاة

ودرع أزر فـــرسًـــا وجـــنـه

فـحـن إلـى المـكـارم والمـعـالـي

ولا تـثـقـل مـطـاك بـعـبء حـنـه[1]

إن المرأة لذى الشيخ مخلوق وجد لينعم بالحرير والأسورة والخلاخيل، لا للدفاع عن الأعراض والكر في حلبات القتال، فذلك عبء يتحمله الرجل، لكن الجبن قد يسكن النفوس فيستتر الرجال أو يفرون وترتدي النساء دروعهم للذوذ عنهم، ولا يجد في هذه الشجاعة التي يبدينها وإن حمدت فيهن أي مظهر للبطولة والفروسية، لأنها الشاهد على الجبن وضعف المروءة والمذلة التي غلبت على الرجال في عصره، فتخاذلوا ناجين بأرواحهم أمام الروم وهم يستبيحون أعراضهم، أو أصبحوا نساء أو أمواتًا أحياء تحميهم نساؤهم، وكيف يلذ طعم الحياة وقد جعلها الجبن والذل موتًا مبكرًا أمر على النفس من وقع السيوف:

هـــززن لـتـقـلـيـب الـــذوابـــل أذرعًـــا

نـــوافـــر مـــن هـــز المـثـقـفـة الـصـمِّ

تـعـلـمـت الإقـــدام بـيـض أوانـــس

ببيض يـحـرضـن الـجـبـان عـلـى الـقـدم

وأيـــن رجـــال كـــان يـحـمـى عـلـيـهـم

حـديـد فـيـحـمـون الـقـطـين كـمـا يـحـمـي[2]

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ٢٠٠١ – ٢٠٠٢.

(٢)نفسه: ص ١٩٩٧ – ١٩٩٩.

●● ويتضح من تنوع الحيوانات التي بنى عليها الشيخ بعض أوصاف الدروع وكثرتها، أنه وجد فيها حقلًا يغني طرافة الوصف ويقوي تأثيره التخييلي، فقد أفاد من خلقتها وطباعها، ومن أسمائها والأسماء المشتركة الدالة عليها وعلى غيرها، في إخصاب الصور التي رسمها للدرع وتنويعها تنويعا يكاد يوهم المتلقي أن الموصوف يتغير.

ففضلًا عن صور الضب الذي يفر منها خوفًا من ماء غدرانها، تظهر دواب وهوام يستعيرمن كل واحد منها مقابلًا تخييليًّا معجبًا، فلابسها أسد يتبختر في مشيته:

أعـــيـــل فـــيــهـــا كـــأخـــي لــبــدة

عـــائــل شـبــلــين حــلــيــف لــعــيــل[1]

وهي بتحطيمها النبال وتكسير نبعها تصبح فم بعير قوي يلتهم الأشولك والعيدان قاهرًا حدة رؤوسها:

مــعــابــل الـــرمـــي عـــنـــدهـــا عـبـل

مــلــقــى وســحــم الــنــصــال كــالــسـحـم

فــــهــــي فــــم الـــعـــود بـــنهـــن بــه

وهـــن شـــوك الــقــتــاد والـــســـلـم[2]

وعيبتها خلف ظهور الخيل في السفر مزادات مملوءة من مائها:

عـيـبـتـهـا مـحـسـوبـة إثـــر الـخـيـل

مــــزادة مـمـــلـــوءة مـــن الــغــيــل[3]

ولذلك تعدو بها يوم الهجير وهي غير آبهة بالعطش لأنها متيقنة من أن ماء الدروع فوق ظهورها محمول:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٦.

(٢)نفسه: ص ١٨٦٠.

(٣)نفسه: ص ١٧٧٢. والعيبة: الوعاء الجلدي الذي توضع فيه الدرع.

تعدو بها شقاء جنبها الصدى

يوم الهجير يقينها المشكوك[1]

وعندما يلبسها الكمي يتوهم الرائي لدقتها وبياضها أن أربد النعام كساه غرقيء بيضه:

وكأن الظليم من غرقئ التر

كة ألقى على الكمي حبيرا[2]

بل إن الغراب نفسه رغم حدة بصره يخطئ فيظنها غرقئ بيضة باضتها إحدى جوارح الطير:

ويرى ابن دأية أنها من غرقئ الط

طير العكوف ملوكها وسباعها[3]

وتسيل الدرع للينها فوق الأرض المنحدرة فيخيل للناظر أن حية مذعورة تنساب ناجية بنفسها من المطر:

جرور كما انسابت من الحزن حية

إلى السهل فرت غب دجن وتهطال

فإن تحك ثوب الصل من بعد خلعه

فقد كان من فرسانها صل أصلال[4]

إن السهام التي تكسرها الدرع تنكص متطايرة، ولو ثبتت على حلقها لظن لابسها قنفذًا أو شيهمًا تغطيه أشواكه:

لو أمسكت ما زل عن سردها

لأبصر الدارع كالشيهم[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٦.

(٢)نفسه: ص ١٧٧٧.

(٣)نفسه: ص ١٩٧٨.

(٤)نفسه: ص ١٨٢٩.

(٥)نفسه: ص ١٧٦٥. وانظر قوله في: ص ١٩١٩: فأين التي ظنت معابل ثائر... من القارة البيضاء شوك ابن أنقدا.

أما الرماح فتنق عند اصطدامها بماء نسيجها في ظلام نقع الوغى نقيقًا يعتقد من يسمعه أن ضفادع تصيح متجاوبة في غديرها:

غـــديـــر نـــقـــت الخـــرصـــان فـيـه
نـقـيـقُ عــلاجـم والـلـيـل داجـــي[1]

وإذا كان الغالب على الجراد أن لا يبصر إلا أسرابًا تأتي على كل نابت أخضر، فإن الناظر إليها وقد اخضرت من الصدأ يتوهم أن حلقها عيون جراد صاد حط فوقها ليرتوي من مائها، ويقوي وهمه هذا أنه يبصر السهام وهي تتقاطرعليها فيظنها سربًا آخر طار نحوها يريد أن يأتي على ما بقي من ربيعها:

وقـــد صـديـت حـتـى كـأن قـتـيـرهـا
عـيـون دبـا قـيـظ عـمـين مـن الـصـدى
كـأن جـــراد الـرمـي طـــار يـريـدهـا
جـراد مصيف وافـق الـروض مـجـدا[2]

وقد وجد الشيخ في لفظتي الحرباء والثعلب المشتركتين بين حقلي الحيوان والسلاح ما سهل عليه الايهام[3]، والخروج اللطيف إلى التعجيب بصورة للحيوان قد تتفرع منها صورة تعجيبية أخرى، لكن دون الابتعاد عن تقريرية الوصف الأصلي، فمسمار الدرع المسمى حرباء يبدو وسط لمعان الحلق غائصًا في لجة مائها، لكنه وهو يصطلي ببريق السيوف يصبح حرباء حيًّا منتصبًا على ذيله، دائرًا مع الشمس حيث مالت كأنه يعبدها تمجسًا:

كـــأنمـــا حـــربـــاؤهـــا عـــائـــم
فـــي لجـــة ســـالمـــة الـــعـــوم

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٤. ولنظر قوله في: ص ١٧١٨: وسمر كشجعان الرمال صياحها... إذا لقيت جمعا صياح ضفادي.

(٢)نفسه: ص ١٩١٩ - ١٩٢١. ولنظر قوله في (١٩٦٨): تخيل أبصار الدبا فمسهد... ومغف وشيء بين نينك ناعس.

(٣) المقصود مجيئه بفن الايهام. لنظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٧٢٣، وشرح الخوارزمي في ص: ١٧٢٤ و١٧٦٠.

يصلى إذا حارب شمس الظبا

فعل مجوسي الضحى المسلم[1]

ومن طبيعة الحرباء أن يعمر وهو حي، فإذا مات فني وتلاشى، أما حرباؤها فميت حي معمر يزيد على نسر لقمان قدمًا:

من البيض ما حرباؤها متعود

سوى مركب الخرصان ركبة أجذال

وما هو إلا ميت زاد عمره

على نسر لقمان الأخير بأحوال[2]

ويشج هذا المسمار رأس السيف الناتئ في وسطه المسمى عيرًا، فيثبت في الأخبار أن الحرباء على صغره وضعفه شج رأس حمار الوحش المدعو عيرًا، أما رؤوس الرماح الموسومة بالثعالب، فإنها إذا وضعت على الدرع تكسرت مصوتة فصارت ثعالب حية تئن وتصيح ألمًا:

فهل حدثت بالحرباء يلقي

برأس العير موضحة الشجاج

يصيح ثعالب المران كربًا

صياح الطير تطرب لابتهاج[3]

●●● ولم يكن للنبات حظ كبير في صوره الدرعية بالقياس إلى الانسان والحيوان، فما بناه عليه منها قليل تتردد منه صورة الربيع الأخضر الذي ينمو مرتويًا من غدير الدرع، أو الطحلب الذي يعلو صفحة مائها الراكد عندما تصدأ:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٦٠. وانظر قوله: وحرباؤها لم يوف عودًا وجندب... أرت عينه لم يشد واليوم شامس. نفسه / نفسه: ص ١٩٦١، وانظر: ص ١٧١٨.

(٢) نفسه: ص ١٨١٧.

(٣) نفسه: ص ١٧٢٣. وانظر قوله في (ص ١٨٦٩): تسمع للثعلب فيها كالضغب... وانظر: ص ١٩٥٢.

يصلي على مثل الربيع وإنه

لشات وما يلوي المقيظ ربيعها[1]

ولنضرة خضرة الخصب والماء فيها يصير روضة يلازمها ذباب يشدو عندها بصوت ليس سوى طنين ذباب السيف وحَدِّهِ وهو يتحطم على مساميرها:

وما هي إلا روضة سدك بها

ذباب حسام في السوابغ شادي[2]

ولوفرة المياه وندى التربة في روضة الدرع، واستدارة حلقها ونتوء مساميرها تستعير منها الفقعاء (الفطر المعروف) استدارتها ولحمها، ونبات الكحص ما تكلف طيور القطا بالتقاطه من حبه الأسود الممتلئ:

ترى زرد الفقعاء خاط قتيره

جنى الكحص مسقيًا بعل وإنهال[3]

ويحل القتاد والأشواك محل الأسنة والسهام وهي تتكسر على مسامير الدرع، ونوى القسب (التمر) محل القطع الحديدة وهي تتطاير متناثرة [4]، وتستحيل أسنة الرماح سعف نخيل أو أعوادًا يشتار بها العسل:

وترجع خرصان العواسل هيبًا

بخرصان رقل أو مخارص عسال[5]

لكن يبدو أن خصوبة وادي الدروع لم يأت إلا بضروب بعينها من النبات، وهو ما جعل مسلكها إلى الوصف قصيرًا.

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٢. وانظر قوله: تريك ربيعًا في المقيظ كأنها... لدجلة بنت من صفاء ودجال. وما صدأ يعتادها غير خضرة... تجلل عطفيها من العرمض البالي. نفسه: ص ١٨٢٣ و١٨٢٨. وانظر ص: ١٨٦١، ١٩٥٣.

(٢)نفسه: ص ١٧١٦.

(٣)نفسه: ص ١٨٣٣. وانظر قوله في: ص ١٧٥٢ من أنجم الدرعاء أو نابت الـxxx فقعاء بل من زرد محكم.

(٤) انظر قوله: كنوى القسب كدت تسمع في الآ... خر منها للموت مثل القسيب. نفسه: ص ١٨٨٦.

(٥)نفسه: ص ١٨١٩.

ج – **المعقولات**: القدم، الشجاعة والجبن، المعارف والعلوم...

● تتنوع المعاني التي يستمدها الشيخ من مسلك المعقولات، لكن يبدو أن أهم ما أغنى التصوير مقولة «القدم» التي جعلها من الأركان الأولى في بناء أوصافه الدرعية، فقد عدها حجة الحكماء كما أوضحت على قدم المادة فأصبح القدم [1]صفة أزلية فيها. وحاول الشيخ أن يتتبع تاريخ وجودها فتبين له أن قدمها يبدو غير متناه، فقد تنافس فيها المنذران وخَصَّ الأكاسرةُ اللخميين بعد أن عزوا هم أنفسهم بها، ولم يحدث بها ما ينبئ بفنائها:

تنافس فيها المنذران ولم يكن
ليعتب في أمثالها من ينافس
حبتها ملوك الفرس نصرًا وقومه
ونالت بها العلياء لخم وفارس
فما أدرمتها في الوقائع دارم
ولااستافها في محبس الخيل حابس[2]

وقبل كسرى لبسها ملوك آخرون:

ملاءة ناسج من قبل كسرى
أنو شروان قد لبست ملاوه[3]

وينتهي إلى أن داوود[4] بن آشي كان خاتمها الأول ثم تبدو له أقدم منه هو نفسه، فقد لبسها طالوت وجالوت في نفس العصر:

لاقى بها طالوت في حربه
جالوت صدر الزمن الأقدم[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: انظر في وصفه لها بالقدم والتقادم: ص ١٩٠٥ و١٩٠٩ و١٩٤٦.

(٢)نفسه: ص ١٩٥٩.

(٣)نفسه: ص ١٨٨٠.

(٤) انظر ما تقدم، وانظر: ص ١٩٥١ و١٨٣٣ و١٩٢٧.

(٥)نفسه: ص ١٧٥٣.

وقبل أنبياء اليهود وديانتهم كان النبي هود قد لبسها:

كانت لهود عدة قبل أد
يان يهود حدثت من قبيل[1]

لقد ذاقت السيوف والرماح مرارتها في عهد من بادوا من الأمم[2]، وقد يكون الطوفان الذي أهلك قوم نوح من مائها، ولعلها وجدت قبله وقبل كل قديم، فأصنام الجاهلية التي نحتت في العصور البائدة ما كانت لتبقى حتى يحطمها الإسلام لو لم تكن قد احتمت بها من الفناء ساعة صنعها:

كانت زمان الجاهلية عدة
ليغوثها ويعوقها وسواعها
ما عزت العزى بها ولو انها
للأت ما افترقت إلى أشياعها[3]

ويعترف الشيخ بأنه لم يستطع أن ينتهي إلى معرفة صانعها الأول، وقد يكون من الفراعنة، لكنه متيقن من أن الله وحده خالقَ قينها الأول أقدم منها:

من ساعة الطوفان أو فيض طفا
فعلا قرى سبأ موالد ساعها
من قينها إنا جهلنا عصره
سبحان بارئ قينها وصناعها[4]

●● وإذا كان تشخيص «القدم» قد أخصب الوجه الفني التعجيبي للوصف، فإن استثماره حقل السجايا والرذائل كان تقوية للوجهين المتكاملين اللذين بنى عليهما

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٥.

(٢) انظر قوله: عانتها أرمها ظبى وقنًا ... من عهد عاد وأختها إرم. نفسه: ص ١٨٥٤.

(٣) نفسه: ص ١٩٨٣ – ١٩٨٤.

(٤) التنوير: ٢٠٨/٢. وفي الشروح (ص ١٩٨٦ – ١٩٨٧): فعلى قرى .... وانظر قوله:
من البيض فرعونية ليس مثلها ... بمشتمل حيري دهر على حال. س. ز / شروح: ص ١٨٢٠.

الدرعيات: الفني والأخلاقي[1]، فالحث على الجهاد دفاعًا عن الأغراض كان غايته الأخلاقية الأولى، وقد تبين أن وصفه للنساء اللاتي فقدن الرجال فاضطررن إلى لبس الدروع كان تعريضًا هاجيًا بمسلمي عصره الذين غلب على نفوسهم الجبن، فتركوا جيوش النصارى تستبيح أعراضهم وبلادهم، واستحلوا مرارة الفرار منيبين عنهم نساءهم في الجهاد وتحمل مرارة الحرب والردى.

ولذا نجد الشيخ لا يعنى كثيرًا في درعياته بتمجيد شجاعة الفرسان وتصويرهم وهم يفتكون بأعدائهم، فلم يكن من بين حملة السيوف في عصره من يستحق هذا التمجيد، ولكنه اكتفى بمدح الدروع وتصوير فتكها بما يجرؤ على الإعتداء عليها من سيوف وأسنة ونبال، لأن الشجاعة التي غادرت قلوب الرجال كمنت فيها. لقد أدرك الشيخ أن الشجاعة لن تعود إلى قلب يسكنه الجبن إلا إذا أعين الجبان على طرد هذه الرذيلة والتخلص منها، وليس غير الدرع يطردها، فمالكها لا يمكن أن يظل أو يكون جبانًا:

من يشتريها وهي قضاء الذيل
ليس الذي يملكها بزمَّيْلْ[2]

ولابسها وإن جبن مستغن عن الفرار، لأنها إذا اؤتمنت على حياة المجاهد الخائف حفظتها فلم تسلمه إلى ردى الوغى:

صنت درعي إذ رمى الدهر صرعي
بما يترك الغني فقيرا
كل بيضاء منهما تمنع الفار
س أن يجعل الفرار نصيرا
لا يروعنك خدنها ظمأ الحر
ب رويدًا فقد حملت غديرا

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني.
(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢.

أمـنـتـهـا نـفـسـي عـلـي فـلـم تمـ

ـس كـذات الـغـويـر أمـنـت قـصـيـرا[1]

إن النساء المجبولات على الخوف والجبن عندما لبسنها تعلمن منها الإقدام، لأن نسجها إنما كان لتحريض الجبناء على الدفاع عن أعراضهم وأرضهم وعدم الاحتماء بالفرار:

تـعـلـمـت الإقـــدام بـيـض أوانـس

ببيض يـحـرضـن الجـبـان عـلـى الـقـدم[2]

وليس يعيي الدرع التي عَلَّمت المرأةَ الإقدام أن تعلم الزميل الجبان كيف يفتك بأقوى الفرسان وأبسلهم:

تـعـلـم الـزمـيـل ضـرب ابـن دا

رة المـنـايـا كـسـجـايـا زمـيـل[3]

وعندما يلبسها الجبان ويكتسب منها شجاعتها واستخفافها بأسلحة الموت، تطمئن نفسه فيستهين بالحروب وتصبح حلبات القتال لديه معادي لا يخيفه منها نقع ولا سيوف تقع[4]. ولعل أقل ما يطلب ممن يهدد في عرضه أن يرد الذل عن نفسه، لكن من يكسوها جسمه يتعدى الدفاع عن مروءته إلى نجدة الآخرين، والنجدة أسمى صور الشجاعة والإقدام:

وكـنـت إذا أشـعـرتـهـا الجـسـم لـم أخـف

نجـيـدًا ولاقـيـت المـنـيـة مـنـجـدا

وقـلـبـت كـفـا تـحـسـب الـرمـح خـنـصـرًا

وإنـسـان عـين تحـسـب الـنـقـع إثـمـدا[5]

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٧٥ - ١٧٧٩.

(٢)نفسه: ص ١٩٩٨.

(٣)نفسه: ص ١٩٣٥.

(٤) انظر قوله: ومن شهد الوغى وعليه درع... تلقاها بنفس مطمئنه، نفسه: ص ٢٠٠١

(٥)نفسه: ص ١٩٢٢.

لقد جعل الشيخ ملك الدرع ولبسها السبيل الأوحد إلى التخلص من عار الجبن وذل الخوف والفرار، فلم يطلب من صاحب العرض أن يدافع عن حماه وهو عار منها غير مالك لها، لأن المفتقر إليها سيعجز لا محالة عن رد سيوف الكماة وأسنتهم وإن لم يهبهم، فيكون أمام أمرين أحلاهما مر: الفرار أو الردى، ومن يحث مالكها على بيعها يريد له أن يذوق إحدى المرارتين[1]. وقد ظلت تميم تعير بفرار فارسها القديم مقاعس من هول الحرب ناجيًا بنفسه من موت السيف إلى موت العار، ولو كان لابسًا الدرع يوم فراره ما كان ليتخاذل ويفر من معترك المنايا:

وما كان من حوض الردى متقاعسًا

لو اجتابها يوم الهياج مقاعس[2]

إن ربط الشيخ التخاذل والخوف من الحرب بعدم لبس الدرع، ليس نصحًا يخير المسلم في عصره بين لبسها أو تركها، ولكنه إلزام أخلاقي له بألا يكتسي بغيرها لأن الجبن عار لا يلابسها، ولا يعفى من هذا الواجب إلا اثنان: المرأة والشيخ الهرم الذي أضعفته السنون فترك لبسها، لا خوفًا من هول الحروب ولكن لأنها صارت تثقل جسمه الضعيف:

وما أعجلت عن زرد حذارًا

ولكن المفاضة أثقلتني

أكلت منكبي سمر العوالي

وحمل السابري أكل متني[3]

ولعل من فضل الدرع على لابسها أنها لا تطرد الجبن من قلبه فحسب، ولكنها تغير قلب خصمه الشجاع فتملؤه هيبة وخوفًا وتصبح المهابة مما قد يكفي المدرع عن قتال من أحجم أو فر منهم:

---

(١) انظر قوله: لو كنت مجدودا لبعت الدرعا / / كيف ألاقي الحرب يوم أدعى. الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٢، وما تقدم.

(٢)نفسه: ص ١٩٥٦.

(٣)نفسه: ص ١٧٠٩.

وقـــد أغــــدو بـــهـــا قـــضـــاء زغـــفًـــا
وتـــكـــفـــيـــنـــي الـــمـــهـــابـــة مـــا كـــفـــتـــنـــي[1]

ومن أكسبته الدرع مهابتها أجمع الكماة على أنه فارس همام ولم تختلف في بعد همته الأهواء[2]، لكن الحقيقة الأخلاقية التي يكشفها الشيخ لكل قاعد أو هارب لبسها فحركت في عروقه دم الغيرة على الحمى والعرض، أن المنعة تكون بعزته ودفاعه هو لا بحديدها وحلقها، فالفضائل للإنسان لا للجماد:

مـــنـــعـــت بـــعـــزة ربـــهـــا ودفـــاعـــه
لـــسـنـا نـــقـــول لـــعـــزهـا ودفـــاعـــهـا[3]

●●● ووجد الشيخ في بعض المعارف والعلوم من الأحكام والمفاهيم ما فتح أمام الصور الدرعية باب التنوع والطرافة، فبدت الدرع بليونتها وقوة نسجها وسبكها مثل أشعار البحتري وأبي تمام[4]، وصارت إذا توافدت السهام عليها فحطمتها مصوتة شاعرًا ينشد من تجمعوا حوله مستنشدين:

إذا ســـألـــتـــهـــا الـــنـــبـــع عـــمـــا تـــجـــنـــه
أتـــت شـــاعـــرًا وافـــاه رهـــط لـــيـــنـــشـــدا[5]

أما الرماح إذا وافتها فإنها تتطاير قطعا تدل على فنائها، كهِرٍّ ويَدٍ وأَبٍ وفُلٍّ وهي أسماء لا يجوز ترخيمها إذا رخمت صارت (هـ) و(ي) و(أ) و(ف)، فاختفت معانيها لأن حروف الهجاء لا معنى لها، أو تتناثر كبيت شعر فعل لمعرفة وزنه فصار بدون دلالة:

فـــلـــو كـــان الـــمـــثـــقـــف جـــمـــلـــة اســـم
أبـــى الـــتـــرخـــيـــم صـــار حـــروف هـــاج
كـــبـــيـــت الـــشـــعـــر قـــطـــعـــه لـــوزن
هـــجـــيـــن الـــطـــبـــع فـــهـــو بـــلا إنـــتـــســـاج[6]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٠.
(٢) انظر قوله: وذاك لباس ليس يجتابه الفتى... فتختلف الأهواء في بعد شاوه. نفسه: ص ١٩٠٩.
(٣) نفسه: ص ١٩٨٩.
(٤) انظر قوله: مثل وشي الوليد لانت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب. نفسه: ص ١٨٨٣.
(٥) نفسه: ص ١٩١٨.
(٦) نفسه: ص ١٧٣٦ - ١٧٣٧.

ويعرج الشيخ على فقه العبادات فيحذر حرف السيف من إثم الحنث إذا أقسم بأنه سيختضب من دم لابسها، لأنها ستكذبه وتمنعه من البر بيمينه:

كل حليف حده حالف أن سيرى مختضبًا بالدم

تكذبه في قوله عزة فليتق الله ولا يقسم[1]

ولا يختلف الفقهاء في أن المصلي إذا افتقر إلى الماء في أرض مسنتة جاز له التيمم، لكنه يشك في جواز ذلك إذا كان درعه معه، فماؤها قد يكون مبطلًا لتيممه:

وتوهم أني لا يجوز تيممي على قربها والأرض صاد جميعها

وكادت قلوص حملتها حقيبة يبض بماء كورها ونسوعها[2]

ويعد مالًا في فقه المعاملات كل ما يمتلك ويدخر للانتفاع به[3] وقت الحاجة، بالبيع والمبادلة والرهن والإيداع والإعارة وما أشبه ذلك عينًا كان أم نقدًا، وقد جعل الشيخ للدرع النبيلة جل صور المال الذي ينتفع به، فهي أثمن ما يمكن أن يدخر لوقت الحاجة:

ونعم ذخيرة البدوي زغف أوان البيض يسقطن الأجنه[4]

وقد تترك وديعة عند غير مالكها من الثقاة ليحفظها لا لينتفع بها، لكن أخوف ما يخاف منه عليها أن يطمع فيها الوديع لنفاستها، فيخون الأمانة وينكرها على صاحبها، ولا ينفع ضمانها إذ ذاك لأنها أغلى من أي مال تضمن به، كما لا ينفع إذا أعيرت للانتفاع بها فلم ترد وبدلت خيانة للعارية بأخرى صدئة ضعيفة النسج:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٥٩.

(٢) نفسه: ص ١٩٩٢.

(٣) وشرطه عند علماء المسلمين أن يكون الانتفاع به مباحًا شرعًا. انظر الفقه على المذاهب الأربعة: ١٤٩/٢.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ٢٠٠٢. وانظر قوله: ذخيرة كهل من كهول كأنهم... إذا كان هيج يلبسون السوابيا. نفسه: ص ١٩١٤.

أعــرتــك درعـــي ضــامــنًــا لــي ردهــا
كــصــفــوان لمــا أن أعـــار مــحــمــدا
أضـــاة قـضـاهـا الـقـين مـثـنـى فـبـدلـت
بـأخـرى نمـوم صـاغـهـا الـقـين مـوحـدا[1]

وليس رهنها بآمن فقد يضطر صاحبها إذا افتقر إلى استدانة مال ينتفع به فيرهنها، فيستبقيها المرتهن اللئيم لنفسه أو يبيعها بدون إذنه ليأكل ثمنها:

رهــنــت قـمـيـصـي عــنــده وهــو فـضـلـة
مــن المـــزن يـعـلـى مـــاؤهـــا بـــرمـــاد
أتـــأكـــل درعـــي أن حــســبــت قـتـيـرهـا
وقـــد أجـبـبـت قـيـس عـيـون جــــراد[2]

وإنما يخون فيها الوديع والمستعير والمرتهن، لأن مالكها يمكن أن يبيعها وهي حديد ثقيل بوزنها تبرًا، أو يبيع كل مسمار منها بمثقال من ذهب فلا يعد ذلك غبنًا، لأن من يشتريها يجني منها السلامة التي لا يضمنها له المال الوفير:

تــبــايــع وزنًـــــا مـــن حـــديـــد بمـثـلـه
مـن الـتـبـر إن الـسـتـر أوفـى مـن المـال
ومـــا غــبــن الـــغـــادي بــهــا ولـــو أنــه
يمـلـكـهـا عـــين الـــدبـــاة بمـثـقـال[3]

وقد يبذل فيها قطيع يملأ الفضاء من خيار الإبل، وهي لا تكاد لدقتها تملأ قدحا إذا جمعت:

ولـــي عــجــب مـــن مـشـتـراة بـهـجـمـة
جـمـعـن خـيـارًا وهـــي تجـمـع فـي هـجـم[4]

---

(1) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٦ - ١٩١٨. وانظر قوله: أم كنت أودعتها أخا ثقة... فخان والخون أقبح الشيم. نفسه: ص ١٨٥٢.
(2) نفسه: ص ١٧١٣.
(3) نفسه: ص ١٨٢٩، ١٨٣٠.
(4) نفسه: ص ١٩٩٩.

ولرغبة كل ذي روح من البشر في أن يجعلها لباسًا يقيه من الردى، استوى الفقراء والأغنياء في مساومة مالكها عليها:

واستامها مثر وآخر معوز
ومن الرجال معاوز وملوك[1]

وقد يغرر به فيبيعها بقطعان من الإبل ظانًّا أن غنم ربحًا وفيرًا، ثم يتبين له أنها بيعة وكس مضاعفة الخسارة، لأن اللصوص سيقطعون عليه الطرق لسلبه تلك الإبل فلا يجد على جسمه درعًا تمكنه من التصدي لحرابهم:

إبلاً ما أخذت بالنثرة الحصـ
ـداء ياخسر بائع محروب[2]

والرشيد من أدراك مكمن الخسارة إذا موهت بلون الربح فتوقاها قبل أن تحل به:

لا والذي أطبقهن سبعًا
لا أشتري بالسرد يومًا ضرعا
أأترك الرجع وأبغي الرجعا[3]

إن امتلاك الدرع فضيلة، والتفريط فيها يجب ألا يكون إلا إذا الجأته إلى بيعها فضيلة أخرى ليست إلا إكرام الضيف:

زبد طار عن رغاء المنايا
فاحتسى البيض كارتغاء الحليب
غير أن السوام أقرى لمن جا
ء بليل من صاحب أو جنيب[4]

فإذا كان المالك ممن يتلف الجود ماله نادى مضطرًّا على من يشتريها، وباعها قبل أن يساوم عليها وهو غير أسف لأنه استبدل فضيلة بفضيلة مثلها:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٣. وفي قوله: «الرجال» إيماء إلى قوله معرضا بالجبناء:

فقدن رجالاً وافتقرن عشية — إلى لبس أدراع الحديد على رغم

نفسه: ص ١٩٩٦.

(٢) نفسه: ص ١٨٨١.

(٣) نفسه: ص ١٨٦٤.

(٤) نفسه: ص ١٨٩٠.

مـــن يـشـتـريـهـا وقـــد قـضـاء الـذيـل

كـلـفـنـي إبـــرازهـــا حـــب الـنـيـــل[1]

ومن يبع درعه ليقري بثمنها ضيفه يكون كمن جعل حياته قرى له، لأنه سيفتقر بعدها إلى ما يقيه من رسل المنايا عندما يلاقيها في معتركات الوغى، وليس بعد الجود فضيلة أو منفعة تستحق أن تبذل فيها الحياة بالتخلي عن الدرع، لأن فضيلة الدفاع عن العرض والدين لا تتأتى إلا بلبسها:

مـــا بـــذلـــت فـــي ديـــة ولا مـــهـــر[2]

د – المحســـوســـات: وتتعدد المسالك في حقل المحسوسات بتعدد الجوارح التي يدرك بها الإنسان المحيط الخارجي ويتصل به، وما نلاحظه في استثماره لهذه المسالك أن معظم الصور المحسوسة التي رسمها للدرع تعود إلى حاستي البصر واللمس، والمرئيات فيه أغلب وهو الأعمى، وفي ذلك ما يؤكد أنه في وصفه للدروع كان يصدر عن حاسة فنية تجعل الذاكرة الشعرية مرجعها الأول والوحيد أحيانًا، فتشبيهها بالماء والغدران جعل الصفاء والبريق واللمعان والتموج كما أوضحت صفات شبه ثابتة فيها، تنوع داخلها الصور أو تفرع منها حسب ما تبصره العين الشعرية منها، فتلألؤها يجعلها قادرة على أن تضيء حتى في أحلك الليالي:

أضـــــاة لا يـــــزال الـــزغـــف مـنـهـا

كـفـيـلًا بـــالإضـــاءة فـــي الـديـاجـــي[3]

وإنما تستمد هذا البريق من أن صاحبها يحرص على صقلها ودلكها بعكر الزيت حتى لا يخفى عن العين لمعانها:

يسقي المفاضة ما أبقى السليط له

والـطـرف رسـلًا ومـا لـلـخـور ألـبـان[4]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢ – ١٧٧٣. والنيل: الجود والإكرام.

(٢)نفسه: ص ١٩٧٤.

(٣)نفسه: ص ١٧٢٥.

(٤)نفسه: ص ١٩٤٥.

ويعظمها فيرى الأليق بقدرها أن تصقل بدهن البان لنفاسته:

واصبحيها البان الذكي فما أر

ضى لعرضي من السليط ثجيرا[1]

وإذا كان البياض يغلب عليها لصفائها فإنها بما ينتابها تصبح مجمع الألوان، وتشيب لغير هرم فتخضب نفسها بحمرة الدماء:

ذات قتير شابت بمولدها

ولم يكن شيبها من القدم

فما عددنا بياضها هرمًا

حين يعد البياض في الهرم

ما خضبته المهندات لها

ولا العوالي سوى رشاش دم

فاعجب لرؤياك غير ناسكة

قد غيرت بالصبيب والكتم[2]

وعندما تختلط حمرة الخضاب بخضرة البلى يتوهم الرائي أن اللون الأحمر أخضر:

ولدات لها توهم غرًّا

أن حمر العياب خضر الغروب[3]

ولعل الملموسات كانت أقرب الموصوفات في درعيات الشيخ إلى حواسه، فنمو حاسة اللمس لديه جعلته يدرك دلالة وصفها بكثرة المسامير في الموروث الشعري فصور خشونتها:

قضاء تحت اللمس قضاءة

غير قضاء السيف واللهذم[4]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٩١.

(٢)نفسه: ص ١٨٥٥.

(٣)نفسه: ص ١٨٨٤.

(٤)نفسه: ص ١٧٥٠.

لكنها خشونة ناعمة نعومة لا يجد الشيخ أدل عليها من صورة السابياء أو الغرس وهو الغشاء الأملس الدقيق الذي يخرج مع الولد من الرحم، فمجتاب الدرع في الهيجاء يخال لملاستها ولينها لابسًا سابياء لا يكاد يحس بها اللمس:

ذخـــيـــرة كـهـل مـــن كـهـول كـأنـهـم

إذا كـان هـيـج يـلـبـسون الـسـوابـيـا[1]

ومن تكامل النقيضين[2] أي الخشونة والنعومة يدرك اللمس أن الدرع دقيقة قوية وليست رقيقة ضعيفة:

دقـــــت ومـــــا رقـــــت ولـكـنـهـا

جـاءت كـمـا راقـك ضـحـضـاح غـيـل[3]

ويولد الشيخ من المرئي والملموس صورة مركبة تصبح بها الخشونة والنعومة مظهرًا طبيعيًّا تبصره العين الشعرية وتلمسه الأيدي وخلايا اللمس في آن واحد، فالسابياء بلطفه وشفافيته دق حتى صار صفحة ماء يصفقها النسيم الرطب ويموجها لنعومتها، وهو ما يجعل العين تلمس النعومة وهي تبصرها:

كـسـابـيـاء الـسـقـف أو سـافـيـا

ء الـثـغـب فـي يـوم صـبـا مـرهـم[4]

إن لطف الدرع حال وجودية يكاد الجسم فيها يتلاشى، فتصبح كل الظروف المكانية اتسعت أم ضاقت قابلة لأن تستوعبها، فهي إذا انتشرت كانت ماء نهر أو مزادات تسيل فوق كل مكان فتغطيه، لكنها إذا طويت جمعت كلها في قدح شراب:

إذا طـويـت فـالـقـعـب يـجـمـع شـمـلـهـا

وإن نـثـلـت سـالـت مـسـيـل ثـمـاد[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٤ وانظر قوله في ص: ١٧٢٧: يقضب عنه أمراس المنايا... لباس مثل أغراس النتاج.

(٢) انظر قوله: وقد أغدو بها قضاء زغفًا... وتكفيني المهابة ما كفتني. نفسه: ص ١٧١٠. القضاء: الخشنة، والزغف: اللينة.

(٣)نفسه: ص ١٩٣٢.

(٤)نفسه: ص ١٧٥٢.

(٥)نفسه: ص ١٧١٥.

فصارت جرعة شرب لا تروي ظمأ عطشان:

تلك في الطي قدر مشـ ... ـرب ظمآن صاد

ثم في النشر غسل أشـ ... ـمط مفني المزاد[1]

والبرودة في الدرع طبيعة يدركها اللمس، وقد توافق هذه البرودة قر الشتاء فتصير إذا نشرت نهرًا متجمدًا:

مضاعفة في نشرها نهي مبرد ... ولكنها في الطي تحسب مبردا[2]

وقد وجد الشيخ في ارتطام الأسلحة بالدرع مسلكًا يغني الصور السمعية كما أغنى الصور المرئية، فذباب السيوف إذا وضعت عليها يشدو[3]، وثعالب الرماح تصيح كربًا كلما لمستها كأنها طيور تطرب مبتهجة [4]، أو محتضر لصدره حشرجة كخرير الماء[5]، وقد تنق هذه الثعالب نقيق الضفادع في الظلام [6] أو تضغي إذا قاربتها، فيتنادى القوم بها متوهمين إياها ثعالب حقيقية. وعندما توقع حلقها نصال الأسنة في شركها يسمع لها حديث شكوى وهي تستعطفها متألمة، لكن بلغة مهينمة لا يفهمها السامع:

هينمة الخرصان في عطفها ... هينمة الأعجم للأعجمِ[7]

وتشترك الألفاظ ومعانيها فتنسب الدروع البيضاء إلى الماذي أي العسل الأبيض لأن الرماح العواسل تقصدها، لكن طمعًا في جني الدماء لا الشهد، والعسل وإن

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٤.

(٢)نفسه: ص ١٩١٧.

(٣) انظر قوله: وما هي إلا روضة سدك بها ... ذباب حسام في السوابغ شادي. نفسه: ص ١٧١٦.

(٤) انظر قوله: تصيح ثعالب المران كربا ... صياح الطير تطرب لابتهاج. نفسه: ص ١٧٢٣.

(٥) انظر قوله: كنوى القسب كدت تسمع في الآ... خر منها للموت مثل القسيب. نفسه: ص ١٨٨٦.

(٦) انظر قوله: غدير نقت الخرصان فيه... نقيق علاجم والليل داجي. نفسه: ص ١٧٢٤.

(٧)نفسه: ص ١٧٦١.

اختلفت ألوانه لا يدركه الذوق إلا بطعمه الحلو الطيب، ورغم ولع الذباب به فإنه ذباب السيوف وحده يروم ذوق ماذيتها:

لماذية بيضاء ما رام ذوقها
نباب سوى ما أخلصته المداوس[1]

وقد شهر الهذليون لكثرة النحل والعسل في مراعيهم بالخبرة في جني العسل وجمعه، ورغم ذلك لا يطمعون في الدروع الماذية لأن عواسل القنا وحدها تجرؤ على الاقتراب منها:

ماذية هم بها عاسل
من القنا لا عاسل من هذيل[2]

وليس يعلم أسميت الدرع باسم العسل لمشاركتها إياه في الحلاوة أم لأنها حلوة حقيقة، فالذي يروم ذوقها ينثني وقد كسرت أسنانه قبل أن يميز الذوق طعمها، فإن ذاقها ذاق مرارة الموت عليها فلم يعد ليخبر بحقيقة المطعم:

تزاحم الزرق على وردها
تزاحم الورد على زمزم
لا مرة الطعم ولا ملحة
وكيف بالذوق ولم تعجم
ما هم في الروع بها ذائق
إلا انثنى عنها بفي أهتم
كلاهم شيئا أبى وشكه
إخباره بالصدق في المطعم
فلينفر الهندي عن مورد
منظره كاللجة العيلم[3]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٥٧. وانظر قوله في (ص ١٨٨٣):

تلك ماذية وما لذباب الصـ ... ـيف والسيف عندها من نصيب.

(٢)نفسه: ص ١٩٣١.

(٣)نفسه: ص ١٧٦٤ ١٧٦٥.

ويبدو أن حاسة الشم لم تجد لها مكانًا في بناء الصور الدرعية، فالعين تدرك ألوانها واللمس يحس بنعومتها والأذن تسمع هينمتها والذوق يتبين مرارتها، لكن الشم لا يعلم لها رائحة، ولذا نجد الشيخ يدعو جارته إلى حفظها في المسك وصقلها بالبان الذكي، وإعداد عبير العطور الزكية لجلائها حتى تصبح لها رائحة تشم وريًّا تفوح فيفوح معها ذكر لابسها:

هـي حـصـنـي يـوم الـهـيـاج فـعـديـ
ـهـا عـن الآس واسـتـعـدي الـعـبـيـرا[1]

إن الدرعيات من حيث هي ديوان مقصور على الوصف المستقل تفتقر إلى تنوع الأغراض الذي بنى عليه الشيخ سقط الزند في مرحلة انتسابه إلى الشعر، وهو ما ضيق مجال البناء النوعي النمطي للمعاني الذي تستمد منه وجودها أغراض المديح والنسيب والفخر والعتاب وما يلحق بها من فنون الشعر المعروفة.

وما زاد المجال ضيقًا أن الوصف كما ذكرت - كان مقصورًا على موضوع واحد هو الدرع، لكن لعبة المسالك الدلالية لم تكشف عن قدرته على إغناء الوصف ومجانبة التكرار الممل فحسب، ولكنها كشفت أيضًا عن أنه استطاع عندما قرر العودة إلى الشعر المجود في آخر حياته بنظمه ديوان الدرعيات، إن يبني التجويد على غرض واحد ذي مقصد أخلاقي نبيل، غير مفتقر إلى رذائل الأغراض الأخرى التي طلق بسببها الشعر وتاب منه عند عودته من بغداد.

****

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٢. وانظر قوله قبل هذا البيت: واصبحيها البان الزكي فما أر... ضى لعرضي من السليط ثجيرا. نفسه: ص ١٧٩١.

فهرست المحتوى

****



